غاية الفن

دراسة فلسفية ونقدية

دكتور محسن محمد عطيه
أستاذ النقد والتذوق الفنى
بكلية التربية الفنية
جامعة حلوان

غــايــة الفـــن

دراسة فلسفية ونقدية

توزيع

دار المعارف بمصر

١٩٩١

فهرس الموضوعات

مقدمــــــة

تتطلب دراسة موضوع **الجمال** البدء فيه من الفكرة أو الحقيقة الكلية ، وليس بالانغماس فى الظواهر الجزئية ، ذلك رغم أننا لانصادف هذا الجمال فى الواقع كفكرة مطلقة أو مجردة ، بل نلتقى به فى الحياة ، ونحن بإزاء أعمال الفن ، أو موجودات الطبيعة ، ولذلك حينما سأل *سقراط* تلميذه *هيبياس* عن ماهية الجمال ، وأجابه ، بأن عدّد له بعض الأشياء الجميلة ، رد عليه *سقراط* ، بأنه لايسأله عن الجزئيات ، التى تتصف بالجمال وإحصاء أنواعها ، وحصر مظاهرها فى الطبيعة ، أو فى الفن ، وإنما قصد تعريفاً للجمال من منطلق اعتباره **حقيقة كلية** أو بوصفه **فكرة** .

كانت السمة التقليدية التى اتخذت كمرادف للجمال ، وعبر عصور الفن ، هى **الإنسجام** ، وقد عبرت عن معيار الإعجاب بأعمال الفن الجذابة فى تلك العصور أما لفظ **إستطيقا** Aesthetics فقد ظهر للمرة الأولى ، فى القرن الثامن عشر ، فى كتاب *ألكسندر بومارتن* « تأملات فى الشعر » (١٧٣٥) ويتضمن محاولته لتقديم علم جمال مستقل بطريقة عقلانية ، يدرس انفعالات الإنسان ومشاعره ، ونشاطه الجمالى الذى لايرتبط بأية منفعة عملية .

والإستطيقا هى العلم الذى يبحث فى قضايا الجمال ، والقبح ، من الناحية الإبداعية ، والنقدية ، والنظرية ، ويدرس سبل الإبداع الفنى ، وطبيعة الاستمتاع الجمالى ، ويمثل مجموعة المعايير النابعة من حصيلة النتائج الموفقة فى تقدير العمل الفنى ، وكل هذه القضايا التى تشكل هذا العلم ، غايتها بيان خصائص الجمال فى الفن والطبيعة ، ورده إلى أصوله ، وتحديد قيمته ، غير أن الجمال ذاته يعد فكرة ميتافيزيقية ، فليس هناك علم يستطيع أن يضع مواصفات أو قواعد للحكم ، يصنع على ضوئها العمل الفنى ، وتكون قد وضعت مقدماً ، ولكن مثل هذه المواصفات

ينبغى أن تُستنبط من الأعمال التى نفذت بالفعل ، وقد صرح *كانط* بأهمية أن تستخلص قواعد الإنتاج الفنى من الأثر الفنى بعد تنفيذه ، أى أنه لايجوز تحديد اختصاص علم الجمال على أنه **علم مقاييس الجمال** التى يُطلب مراعاتها فى إنتاج الموضوعات الجميلة ، كما أنه ليس هناك للجمال مثال نموذجى يفرض على أعمال الفن ، وليس هناك مجال لأن يعيش فى ذاته ولذاته ، ومع ذلك كانت **نظريات المثل الأعلى** فى مجال الدراسات الجمالية تَصنع للجمال مثلاً أعلى ، مطلقاً أحياناً ، ومستنبطاً من الخاص والعابر ، أحياناً أخرى ، على أنه أرفع من الطبيعة ، ويتمثل فى التناسق والنظام ، وقد رآه بيكون شيئاً قد أضافه الإنسان إلى الطبيعة ، وعرفَّه فيخته بأنه سمة النافع .

ونظراً لتعقد ظاهرة الفن ، وتنوع مظاهرها وأهدافها ، فإن وضع معايير للفن ، أو تحديد تعريف يصف طبيعته أو ماهيته تعد مسألة صعبة ، وهناك العديد من النظريات المتباينة التى تبحث مثل هذه القضايا المتعلقة بالجمالية الفنية ، وبخاصة وأن العمل الفنى لاينتهى تأثيره بزوال الغرض من إنتاجه ، ولا بالعصر الذى أنتج فيه . ولكن من المؤكد أن تنوع المفاهيم التى قدمتها مختلف النظريات الجمالية تعمل على توسيع نطاق معرفتنا ، وتزيد استمتاعنا بأعمال الفن تنوعاً وثراء .

وفى مجال الدراسات الجمالية ، نلاحظ أنه رغم تجاهل النظريات الميتافيزيقية للمعطيات التجريبية للفن والتذوق الفنى ، فإن لها استبصارات صحيحة ، ولايمكن إنكارها فى هذا المجال . ولذلك نجد أن نظرية المحاكاة التى تعتبر **الفن محاكاة** للحياة أو للطبيعة ، وأن العمل الفنى يعتمد أساساً على تجربة الحياة المعتادة ، هى قطعاً المحاكاة البسيطة ، أما **نظرية محاكاة الجوهر** فقد ظلت تحتفظ بمكانتها فى أذهان الناس على مرّ العصور ، وبخاصة فى المرحلة الكلاسيكية ، التى استمرت من عام ١٥٥٠ حتى عام ١٧٥٠ ، وذلك بفضل ترجمة « كتاب الشعر »



لأرسطو عام ١٤٩٨ ، وقد فهم الفن حينئذ على أنه يستفيد من التجربة الإنسانية ويصورها ، وهدفه تصوير ماهو كلى فى الطبيعة ، أو التوصل إلى الماهيات فى موضوعاته ، وأما **نظرية المثل الأعلى** فإن المحاكاة فيها تهدف إلى ماهو رفيع جمالياً أو أخلاقياً ، وهى نظرية تعنى بتهذيب الموضوعات وإضفاء الصبغة المثالية عليها . وكل نظريات المحاكاة تركز إهتمامها على مايقع خارج نطاق العمل الفنى ، مع أن الجاذبية الحسية للعمل ، وبنيته الشكلية وارتباطاته التخيلية هى جديرة بالاعتبار فى تشكيل أى نظرية للفن .

وهناك **النظرية الانفعالية** التى تنظر إلى العمل الفنى فى صلته ، مرّة أخرى بما هو خارجه ، أى بالتجربة الشخصية الانفعالية للفنان ، والتعبير عن مايشعر به قبل ممارسته للتجربة الفنية ، وهذه نظرة تنطلق من فكرة الحرية الفنية ، التى جمعت حولها الفنانين الرومانسيين . وقد كان الرومانسيون يستندون إلى هذه النظرية على أساس مبدأ إعادة الحيوية والتلقائية إلى الفن ، فتميزت أعمالهم بالانفعالية ، وبالخروج عن المألوف فى تصوير المناظر المعتادة ، أو الموضوعات القبيحة أحياناً ، من الوجهة الجمالية والأخلاقية ، وبالمفهوم المثالى ، من أجل التعبير عن المشاعر والاستجابات الشخصية . وهكذا تحدد مفهوم الجمال فى النظرية الانفعالية قياساً بمدى تأثير شخصية الفنان فى عمله الفنى ، وأفكاره وأحاسيسه ، على أساس أن مايقابل **عبقرية** الفنان هو **الطاقة الفردية** ، ومن أصحاب النظرية الانفعالية *تولستوى* ، *وديكاس* ، *وفيرون* . ولقد كان الرومانسيون ينتقدون صفة البرود فى أكاديمية الفن الإغريقى ، والرومانى ، على أن إبداعاتهم قد تجردت من الشعور بالانفعالات الشخصية العميقة ، واقتصرت على تحقيق **محاكاة المثل الأعلى** الجمالى والأخلاقى .

فى الحقيقة هناك تنوع شديد فى مفهوم الجمال ، كما أن النماذج الجميلة من

الموضوعات قد نجد الجمال فيها غير ثابت ، فهو يتغير بتغير البيئة والعصر والثقافة ، كما أن للفن ذاته دوراً فى مثل هذه التغيرات . أما سوريو فمن رأيه ، الإستغناء عن البحث فى ماهية الجمال ، من منطلق كونها **فكرة غامضة** ، فمما يميز العمل الفنى الجميل ويحدده هو بالذات تمتعه بوجود قوى وفريد بشكل واضح ، ويكون هدفه فى وجوده . ولكن أيمكن حقيقة الاستغناء عن فكرة الجمال فى دراسة أعمال الفن ، كما صرح سوريو ، لمجرد أن هدف الأعمال الفنية فى وجودها وتميزها ?? ، أليس هناك أعمال ، لايمكن إعتبارها جميلة لفقدانها للثراء والجاذبية ، رغم أنها تتمتع بوجود فريد وهدفها فى وجودها ، أو لمجرد غموض فكرة الجمال ذاتها ؟! .

إن فكرة الجمال سوف تصبح واضحة ومحّددة عندما يفهم أن مشروعية **الجميل والجمال** لاتتحقق إلا بالإستناد إلى تجربة جمالية ، فى مجال الإبداع والاستمتاع الفنى ، لأن الظاهرة الفنية هى قبل كل شىء ، ظاهرة إنسانية ، تتعلق إلى حد ما بالوعى الإنسانى .

وهناك النظرية الإستطيقية وهى تدرس الفن وفلسفته ، وعلاقته بمجالات التجربة البشرية ، وبشتى مظاهر الحضارة ، والتى كشفت عن أهمية الفن كنشاط إنسانى ، وكحقيقة يمكن تحديد صفاتها ، والبحث عن مسبباتها ، ومايرتبط بها من عوامل يعتمد عليها فى شرح مغزاه ، وكان رائد هذا الإتجاه هو تين Taine ، وقد حدد ثلاثة أسباب تعاون الباحث فى إيجاد الحالة المعنوية الأولية للفن ، وهى الجنس ، والبيئة ، والعصر ، ولقد فُسر الفن فى ضوء العلاقات القائمة بين الفنان ومجتمعه ، على اعتبار أن الفن ظاهرة حضارية تتطور مع التاريخ ، وتتأثر بأوضاع المجتمع ، وتتفاعل مع الظواهر الاجتماعية الأخرى .

أما *شارل لالو* فيعد رائداً للمدرسة الاجتماعية ، التى تربط الفن بالحياة فى

مجال الدراسات الجمالية . غير أن هذه النظرية قد أغفلت أن الفن حقيقة قائمة بذاتها ، ولاينبغى البحث عن المعايير الأساسية للفن خارج نطاق الفن ذاته ، لأنه إذا كان الفن يخضع لشروط معينة ، فإن هذه الشروط قطعاً جمالية ، وقبل أى شىء آخر .

ومن أحدث النظريات فى الفن **النظرية الشكلية** ، وهى تركز اهتمامها على مايوجد فى العمل ذاته ، وعلى عناصر المادة التشكيلية ، وتنظيمها الشكلى ، وترفض أية دلالات تتعلق بالحياة الواقعية بأن تتدخل فى تفسير قيمة العمل الفنى ، ومن أنصار هذه النظرية *كلايف بل* Clive Bell ، *وروجر فراى* Roger Fry ، وجوتشوك . وبإمكاننا أن نستكشف أصل هذه النزعة الشكلية فى أعمال الفن الحديث ، حيث يُرى العمل الفنى على أنه فقط الذى يستحق أن يطلق عليه موضوعاً استطيقياً .

أما **نظرية الجمال الفنى** فتضم فى بحثها للعمل الفنى كل أوجه العمل ، الموضوع والشكل والتعبير ، فهى تُعنى بإحترام تكامل العمل الفنى ، وتنظر إليه بوصفه **موضوعاً استطيقياً** تكمن فيه وحدة دلالته وقيمته .

لقد كان هدف كل نظريات الاستطيقا تحديد السمات التى تميز أعمال الفن الجميل عن أية موضوعات أخرى ، والتوصل إلى وصف لطبيعة التجربة الجمالية وماتتضمنه من قيم . فالتجربة الفنية هى نشاط إنسانى سواء فى عملية الإبداع أو فى عملية الاستمتاع (التذوق) ، ولذلك فهو نشاط مُحَّمل بالقيم ومُشَّبع بها ، تلك قيم الجمال ، ومن هنا تبدو أهمية الدراسات الاستطيقية ، التى لاغنى عنها فى فهم الظاهرة الفنية وطبيعة الفن ، وفى نقد العمل الفنى وتقديره وتحديد قيمته وتفسيره .

ويمكن الاستفادة من النظريات الفنية فى جملتها فى وقت واحد ، فرغم أن

نظرية المحاكاة البسيطة تعد من النظريات التى تسىء إلى تصور طبيعة قيمة الجمال الفنى ، فإننا نجد نظرية المثل الأعلى ، تحلل وتفسر الفن الكلاسيكى ، والنظرية الانفعالية تقدر مافى الفن الرومانسى من قيم جميلة ، وأيضاً هناك النظرية الشكلية التى برغم محدودية نطاقها التجريبى ، وكذا يفهم العمل الفنى من خلالها بوصفه موضوعاً مكتفياً بذاته ، إلا أنها تستطيع أن تفيد فى إدراك قيمة الفن التجريدى والاتجاهات اللاموضوعية فى الفن بشكل عام .

وكثيراً ماتطبق إحدى النظريات ، وتأتى بثمارها إذا تناولت فنون عصور سابقة ، كما أن الموضوع الفنى يمكن أن يفسر بأكثر من نظرية ، وبخاصة إذا كانت من الثراء الشكلى والوجدانى بما يسمح بذلك ، وفى ذلك مزيد إمتاع من الوجهة الجمالية .

والذى نود أن نؤكد عليه هو أن الفلسفة الجمالية ، كانت وينبغى أن تكون نابعة عن اقتفاء أثر الفن ، وإلا بقيت حبيسة الأفكار التأملية دون مادة فنية تدور حولها ، وذلك ماسنلاحظه فى جميع مراحل تاريخ الفن ، فى المذاهب الكلاسيكية ، والرومانسية ، وفى مذاهب الفن الحديث ، بل أن هناك دلائل على أن الفن التجريدى كانت له آراء تمهيدية فى العهود الإغريقية ، عند *أفلاطون* ، وعند جماعة الفيثاغوريين ، وفى آراء *شوبنهور* فى القرن الثامن عشر . ويعتبر *أندريه بريتون* من الواضعين لحجر الأساس فى المذهب السريالى ، غير أن النزعة السيريالية كانت سابقة منذ العهود البدائية ، وكانت تحقق غايات رمزية .

وهكذا كان للفلسفة الجمالية أن تكون صدى للوعى الجمالى ، ولأساليب واتجاهات الفنون القائمة على هذا الوعى الجمالى .

الجمال الفنى والجمال الطبيعى

أن العديد من الناس يجدون مظاهر الجمال فى الطبيعة أيسر تذوقاً من مظاهر الجمال فى الفن ، فقد يعثرون عليه فى منظر لشجرة ضخمة بفروعها الملتوية ، أو فى مشهد للأمواج وهى تتلاطم على حافة الشاطىء . غير أن قيمة الموضوع الفنى تنحصر فى الاستمتاع به فى ذاته ، وأيضاً نجد أن مفهوم الاستطيقا أوسع من مفهومى الجمال والفن ، فليست كل الموضوعات الاستطيقية جميلة ، لأن هناك أيضاً موضوعات لطيفة وأخرى هزلية أو جليلة . أى أن الموضوعات الاستطيقية تشتمل فى نفس الوقت على موضوعات طبيعية وأخرى فنية . ولكن الذى يمكن أن نؤكد عليه هو « أن لفظ **جميل** لايشير بالضرورة إلى أية استجابة استطيقية . » (١) ورغم ذلك نجد أن هناك من يخلط بين قيمة موضوع فنى لاستمتاعنا به فى ذاته ، لمجرد النظر إليه ، أو الاستماع له ، أو لاستمتاعنا بأغراض أخرى يخدمها . ومع ذلك فقد حكى *سينيك* أن الناس كانوا يمتدوحون نوكيس لأنه صور أعناباً تشبه الأعناب الطبيعية ، لدرجة أن الطيور كانت تأتى لتلتقطها ، أما *أفلاطون* فقد كتب قانوناً ثابتاً لتصوير الجسم البشرى ، فى نموذج مثالى تحدده العلاقة بين الكل والأجزاء ، ويستبعد فيه *أفلاطون* كل مايتصف بالجزئية والزوال ليرتفع إلى مستوى الثبات والخلود والكلية .

ويبدو أن الشىء بالنسبة للفنان مجرد مناسبة للنشاط الإبداعى « فحينما ينظر المصور إلى أى شىء من الأشياء ، فإنه لايرى فيه حقيقة جاهزة لاينقصها سوى التسجيل ، بل هو يرى فيه موضوعاً للبحث ، فلا يلبث أن يخضعه لديلكتيكه الخاص ...، وتبعاً لذلك فإن الموضوع الجمالى - فى نظر الفنان - يختلف إختلافاً كبيراً عن الموضوع الحسى العادى . » (٢) فصياغة الفنان لموضوعه قد خلقت منه واقعة جديدة بتعبيرها ، وأبعادها الوجدانية ، ومن هنا يتضح دور الصياغة فى العملية الإبداعية .

كان سقراط قد أخضع مفهوم الجمال لـ **مبدأ الغائية** ، وبذلك ربط الجمال بالفائدة والنفع ، وهو يصرح لتلميذه *أرستيب* بأن « كل شيء ذا فائدة هو رائع وجميل . » (٣) وأن جمال الشيء يتناسب مع غاية نفعة للإنسان ، أما القبح ، فى رأيه فهو لانفع منه . وقد كتب *فازارى* (عام ١٥٥٠) يصف لوحة « الموناليـزا » التى رسمها *ليوناردو دافنشى* بقوله : كل من يود أن يرى مدى قدرة الفن على محاكاة الطبيعة أن يتأمل هذه الرأس ، فيجد فيها المحاكاة الكاملة ، ففيها نجد ترديداً أميناً لكل سمة استطاعت الريشة أن تصورها بكل دقة ، ففى العينين نجد



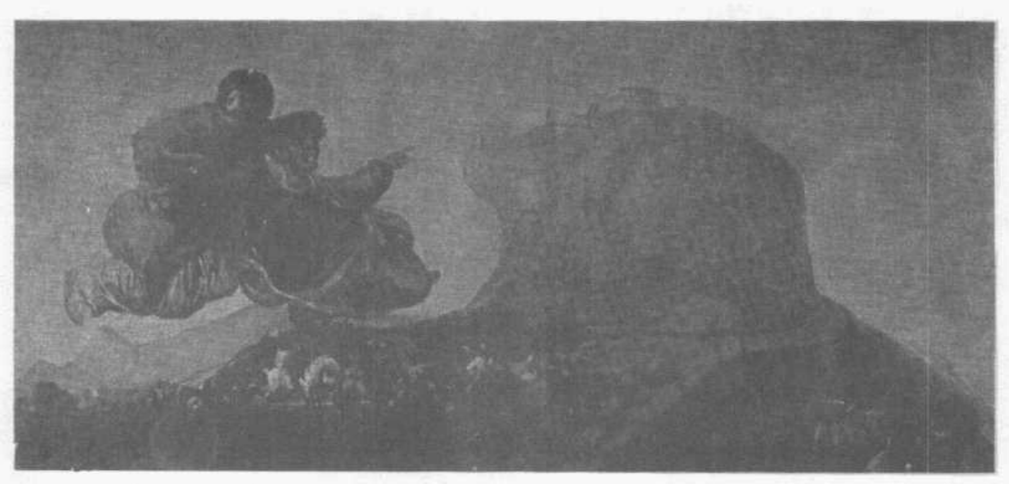
* ليوناردو دافنشى ، الچوكندا (١٥٠٣ - ١٥٠٦ ، متحف اللوفر)

البريق اللامع والبلل الذى نراه فى الحياة ، وحولها نجد تلك الدوائر الشاحبة الحمراء المنطفئة قليلاً ، التى تتمثل أيضاً فى الطبيعة ، ومعها الأهداب التى لايمكن أن تنسج على هذا النحو إلا بصعوبة بالغة ، كذلك يصور الحاجبين بأكبر قدر من الدقة ، حيث يمتلئان ، وحيث يخفان ، مع تحديد معالم كل شعرة على حدة من منبتها فى الجلد ، وتتّبع كل ثنية ، وعرض جميع المسام بطريقة لايمكن إلا أن تكون أقرب إلى الطبيعة كما هى ، أما الأنف .. فمن الممكن الإعتقاد بسهولة بأنها حية .

أما *كروتشة* فيذهب إلى أنه ليس للجمال أدنى وجود طبيعى ، وبالتالى فإن الطبيعة لاتكون جميلة ، إلا فى نظر ذلك الذى يتأملها بعين الفنان ، فخيال الفنانين هو الذى يخلع على الأشياء معظم جمالها ، فلولا ***الخيال*** لبدت لنا الطبيعة خالية من كل جمال ، مفتقرة إلى كل تعبير ، والفنان هو الذى يضفى على الأشياء قيمتها ، ويبرز فيها جانبها الجمالى ، وهو الذى يحدد للمشاهد الزاوية التى ينظر منها إلى تلك الأشياء ، من أجل أن يكشف مافيها من جمال . وكذلك شارل *لالو* يذكر أن « الطبيعة ليست لها قيمة إستطيقية إلا عندما ينظر إليها من خلال فن من الفنون ، عندما تكون قد ترجمت إلى لغة الأعمال التى ألفتها عقلية ، وشكّلها تكنيك ما .» (٤) فهناك جمال غير ذى موضوع إستطيقياً ، أى خارج عن الميدان الإستطيقى ، مثل أخلاقى ، أو منطقى ، أما الجمال الإستطيقى فهو الجمال فى الفن ، وقد دعت مدرسة ***الفن للفن*** التى يتبعها *فلوبير* بالجمال الإستطيقى ، الذى كان قد تطرق إليه فى الماضى *كانط* وأكد عليه *هيجل* .

إن صورة شىء جميل ليس شرطاً أن تكون صورة جميلة ، وعلى العكس هناك صور عديدة لأشياء عادية أو حتى قبيحة ، غير أنها أعمال فنية رائعة . أما الفنانون الكلاسيكيون (٥) فكانوا يختارون ، وفى كل عصورهم أبطال لوحاتهم بشرط أن يحوزوا إعجابنا بهم إذا ماقابلناهم فى الحياة الواقعية .

غير أن الرومانسيين ، على عكس ذلك ، قد استبعدوا ، ومعهم الانطباعيون ، مثل تلك النماذج الجميلة جمالاً طبيعياً ، لأنها فى رأيهم عديمة الطعم والقيمة . فأعمال *جويا* قد صورت وحوشاً تولدت عن مخيلته فحسب ، لم ينقلها عن الطبيعة ، كما أن لوحة من فن *أوتريللو* تصور أحد شوارع مونمارتر ، لو قارناها بصورة



* فرانشسكو جويا ، رؤية خيالية (١٨٢٠ - ١٨٢٣ ، متحف برادو ، مدريد)

فوتوغرافية لنفس الشارع سوف نلاحظ أن بينهما فرقاً كبيراً ، فلقد صورت لوحة *أوتريللو* بخواص فردية ، ترجع إلى شخصية الفنان ذاته ، فحينما لاتظهر شخصية المصور تصبح اللوحة مجرد وثيقة فحسب ، ولن تكون لها قيمة العمل الفنى .

وقد يتطابق الجمال الطبيعى مع الجمال الاستطيقى ، غير أنهما ليسا شيئاً واحداً ، كما أن الجمال الفنى هو تمثيل جميل لشىء ما ، وليس بالضرورة أن يكون جميلاً فى الطبيعة . ونستطيع أن نستخلص من ذلك أن الموضوع الحقيقى للاستطيقا هو ***القيم الفنية*** الإيجابية أو السلبية ، وهو التفكير الفلسفى فى الفن والنقد وتاريخ الفن .

ان المتذوق وهو يشاهد لوحة ، تمثل نزول قديس مصلوب من فوق الصليب ، قد يشعر بالشفقة ، وبالرعب بإزاء لوحة تصور أكلة لحوم البشر ، وبالحنان أمام منظر يصور الأمومة ، إلا أن مثل هذه المشاعر لاتشير إلى قيمة جمالية ، وقد تثيرها أية لوحة رديئة . وقد كان *ديلاكروا* ينكر اعتبار الطبيعة نموذجاً لكل جمال ، من منطلق أن تصوير ما هو قائم ليس هو غرض الفن ، ولكن الذى يبحث عنه الفن فى الطبيعة إنما هو العناصر التى تتفق مع مذهبه ، فيصيغها بشكل جديد . ويعتبر *بودلير* **الخيال** فى مجال الفنون الجميلة هو الذى يعيد تشكيل العناصر التى تصل إلى الحواس والعقل ، فالعالم المرئى مجرد مخزن للصور والرموز ، التى من شأن الخيال أن يعطيها مكانة وقيمة بعد هضمها وتحويلها . ومن هنا يؤكد اعتقاده بأن الحياة تقلد الفن ، وليس العكس . فإن « الأشياء قائمة لأننا نراها ، ومانراه ، والطريقة التى نراه بها تتوقف على الفن ، وهى التى تترك أثرها فينا .. ، وبينما تعودت الطبيعة أن تقدم لنا لوحات من *كورو* و*دوبينى* ، نجدها تعطينا الآن لوحات جميلة أخرى من مونيه ، ومناظر رائعة من *بيسارو* . » (٦) لأن الحقيقة فى الفن ، عند *بودلير* ، تنحصر فى الأسلوب .



* كورو ، غابة فونتينبلو (المتحف الأهلى ، براغ)

ومنذ أن تخلى الفن عن فكرة اعتباره أداة ، فى خدمة القيم العليا التى كانت قد تبنتها فنون العصور الوسطى ، كما اتخذ فن النحت والتصوير فى عصر النهضة صفة بشرية ، نجد الفن يرفع شعار **الخيال** ، فخلق بذلك نوع من الفن له عالمه وشكله الخاص به ، وكان ذلك العالم عالماً خيالياً . أما التحول الجذرى فى فن التصوير فيرجع إلى فكرة إعادة اكتشاف الفنون القديمة والفنون البدائية ، مما عمل



* مونيه ، قوارب (١٨٧٣)

على إدراك فن التصوير للغته المستقلة ، فأخضعت أشكال الحياة . ولم تكن الفنون البدائية تبدى الا اهتماماً ضئيلاً لتقليد الأشياء الطبيعية ، بل لقد أخذ الفنان البدائى يلاحظ ، ويتخيل ، وينشىء ، ويقلد ، فى آن واحد ، أو على التوالى . وهناك أعمال فنية ترجع الى إنسان العصر الحجرى القديم تؤكد على أنه كان يميل الى توضيح التشابه الذى قد لاحظه ، بين شكل حصاة مستديرة ورأس عجل أو فيل ، وكذلك كان يستعين بما تحدثه الطبيعة فى الصخور لكى يصور عليها نقوشاً بارزة ، لوجوه وثيقة الصلة بأشكال الواقع .



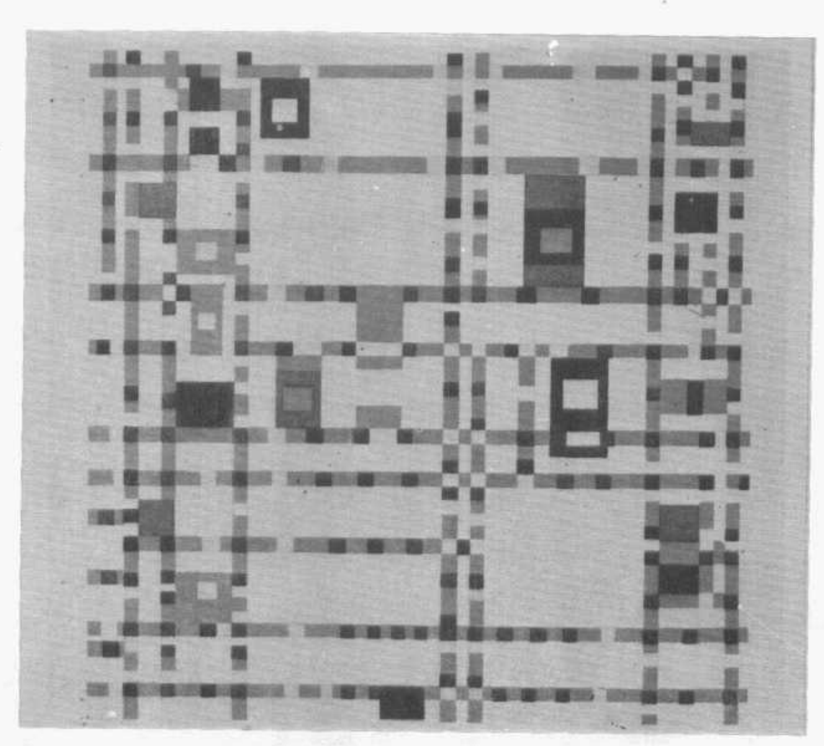
* بيسارو ، قرية (١٨٧٣)

أما فى مصر *القديمة* فقد تعايش الاتجاه التجريدى مع التمثيلى ، ذلك مانلاحظه فى طريقة رسم صور الأشخاص التى تميزت بالوقفات التقليدية ، بينما كانت تصور هيئات العمال والحيوانات والطيور ، وقد إمتلأت حركة وحيوية ، وهناك *بول سيزان* المصور الفرنسى الحديث ، أراد أن يصور الطبيعة بالإسطوانة والدائرة والمخروط ، ولكنه يصرح بضرورة التقليد . ولكن التكعيبيين قد قاموا بتحليل الأشياء والموجودات الطبيعية إلى عناصرها الشكلية بغرض إعادة تنظيمها ، بطريقة إبداعية مما أدى إلى التحريفات ، غير أنهم لم يحطموا كل علاقة تربط أعمالهم بالأشياء الطبيعية.

ومن ثم قد تبع ذلك بزوغ التيارات التجريدية ، والاستخدامات البارعة للخامات ، كمحاولات للإستقلال عن العالم الواقعى ، الذى كان مصدراً تقليدياً للموضوعات والأفكار . وقد نشأت النظريات التى تتطلع الى **جمال منعزل** عن الطبيعة الزمانية والمكانية للأشياء ، عندما يتجاوز الإنسان احساسات الفرح والألم والرعب ، وبذلك نشأ وسط الحركات الفنية الحديثة مايطلق عليه **النزعة**



* عازف الهارب ، مقبرة نخت (مصر ، الدولة الحديثة)



* موندريان ، برودواى (١٩٤٤)

اللاموضوعية والتى تنظر إلى العمل الفنى على أنه « ليس له حقيقة أخرى غير وجوده المادى الظاهرى ، أما الفكرة فمن شأنها أن تكسبه الحياة ، وهكذا توصلت التجريدية الى النتيجة النهائية لتنقية العالم الظاهرى ، كبداية لقطع الرابطة بين الفنان والواقع تدريجياً . » (٧) ألم يدع بيت *موندريان* (١٨٧٢ - ١٩٤٤) الى ابتداع واقع خالص (تشكيلى) ، يتألف من عناصر ثابتة للشكل وأساسية للون ?? ، وكان يقصد من ذلك إخضاع عناصر التشكيل الى التأثير العام للوحدة الكلية ، فجعل من فن التصوير مجالاً للتنظيم الشكلى يقوم على تحقيق ضروب الانسجام الجوهرية الكامنة فى وظيفة الكون من أجل **صورة خالصة** . لقد صرح فى مؤلفه « عن الفن الحديث » بقوله : « إنى لا أود أن أمثل الإنسان مثلما هو كائن ، وإنما بالأحرى كما ينبغى ان يكون » (٨) .

إن الأهمية الأساسية التى كشف عنها *كاندنسكى* فى كتابه « الروحانية فى الفن » كانت هى صفاء اللغة التصويرية ، والاستعلاء بمبرراته الباطنة فيه ، فليس من حق الفنان فقط ، صياغة الأشكال بمهارة ، بالطريقة التى يراها ضرورية ، بل ومن واجبه أيضاً ذلك ، من أجل أن يصل الى تحقيق أهدافه . فالحرية اللامحدودة التى أجيزت تبعاً لهذه الضرورة تصبح إثماً إذا لم تقم على أساس تلك الضرورة ذاتها .. ، وهذا الشعور قد كشف عنه أيضاً *بول كلى* حينما صرح بأن « الفن لاينتج شيئاً قابلاً للرؤية ، بل هو خلق مرئى ، وإن هو نحا إلى التعبير عن مالانهاية له ، أو عن المصادفة ، أو عن اللامحدود ، فينبغى للفنان أن يكون على ثقة من معرفته الصحيحة عن الوسيط الذى يعبر من خلاله ، وعن مداه التعبيرى » (٩) .

وكان *أبولونير* قد صرح فى مؤلفه « عصر الإتجاه السوبر طبيعى » فقال : « إن على هذا الاتجاه الروحانى فى الفن (السوبر طبيعى) أن يسمح للإنسان بأن يعثر على نفسه بشكل أكثر اكتمالاً . وقد شبه *فاسيلى كاندنسكى* (١٨٦٦ - ١٩٤٤) أعماله فى فن التصوير بأعمال الموسيقى ، بل إنه استخدم الألوان

والأشكال المجردة وكأنها ألحان ، ومن ثم تطورت تجاربه الى أن تكشفت لديه إمكانية الاستغناء عن الأشكال الطبيعية . ومؤلف *كاندنسكى* الذى يبحث فى العلاقة بين الفن والصوفية الطبيعية ، نشره مع أول معرض له فى عام ١٩١٥ ، وقد تميزت أعماله الفنية فى المرحلة الأولى من حياته الفنية بالطابع التجريدى التعبيرى ، وذلك يتضح فى اللوحة « موقعة حربية » (١٩١٠ ، لندن ، ألتيت جاليرى) وهذه اللوحة بعد أن تأملها *ماريون ميلنر* Marion Milner كتب وصفاً لتجربته الجمالية بإزائها قائلاً : « عندما شاهدت فن *كاندنسكى* شعرت بأنى تائه فى عالم من المسوخ والتحريفات الساحرة . » (١٠) وفى مرحلة فنية تبعت هذه اللوحة قد تضمنت استخدامات التصميمات الهندسية ، محكمة الاتزان ، والخطوط المستقيمة والأقواس ، أما لوحته « تجريد » (١٩١٠) فكانت صورة واضحة تمثل الاتجاه التجريدى الخالص ، وبالرغم من كل ذلك فقد تبين *لكاندنسكى* أنه « بعد مرحلة الإغراء المادى الذى قد استكان ظاهرياً ، فإنه رغم ذلك لايزال ينحو جانباً كشرك ينطوى على خبيثة ، فالمشاعر العادية الطبيعية تنفى بالمجاهدة ، مثل الخوف ، والحزن والسرور ، والتى من شأنها أن تخدم مرحلة من التجربة كمحتوى للعمل الفنى ، وفى هذه الحالة سيكون لها تأثير ضئيل على الفنان ، وسوف يحاول أن يوقظ مشاعر خاصة بدرجة اللون التى لاتوصف ، والتى مازالت مجهولة الهوية . إنه يحيا بنفسه الحياة المصفاة نسبياً ، فالعمل الفنى مفطور على أن يلقى فى نفس المشاهد انفعالات قابلة لشعورها أكثر من قابلية لغتنا للتعبير .

وقد سارت جماعة الفنانين الروس وعلى رأسهم *كازمير ماليفتش* فى الاتجاه نفسه بحماسة جامحة ، أما لوحة *ماليفتش* المشهورة « مربع أسود على أرضية بيضاء » (١٩١٣) ، فهى تجريد مصمت ، وضع منذ ذلك الوقت أساساً لـ « حقيقة موضوعية جديدة » ، وقبل الحرب العالمية الأولى بقليل ختم *ماليفتش* مرحلته التكعيبية – المستقبلية ، بأعمال فنية كشفت عن نزعة دادائية وسريالية ، حيث تناول



* كاندنسكى ، تكوين (١٩١٤)

الفنان فى مثل هذه اللوحات التركيبات التى اتخذت شكل الفن التلصيقى ، بخامات مختلفة ، إضافة الى استعمال الحروف الكتابية ، والصور المختلطة ، وقد كتب *ماليفتش* : « إن الفن قد يتجه رأساً فى اتجاه نهايته الحتمية إذا ماسيطرت عليه أشكال الطبيعة . » (١١) وفى بيان السوبرماتيين لعام ١٩١٥ تناول *ماليفتش* على نحو متساو ، وفى حالة خالصة تلك الأمور التى من شأنها أن تصل بالفن السوبرماتى الى **التعبير الخالص** ، المتجرد من مبدأ التمثيل ، فليس فى هذا

الفن شيء يمكن التعرف عليه غير الإحساس وحده ، أما المربع عند السوبرماتيين ، وأيضاً الأشكال المستمدة منه فإنه يشبه رمزاً فى لغة الشعوب البدائية ، وعموماً فذلك الفن الاستبطانى يقصد منه تحسس الحياة الباطنة ، والتعبير عن الحالة النفسية .



المـادة والصـورة

كان *أفلاطون* قد حدد أهمية تنظيم مادة العمل الفنى فى قوله : « ان مايؤلف الجمال لهو ارتباط الأجزاء بعضها نحو بعض ، وجميعها فى اتجاه الكل .. ، والجمال فى الأشياء المرئية ، كما هو فى غيرها يكمن فى التماثلات والتناسبات . » (١٢) ويقصد بالمادة مايستعمل فى صنع شىء ، أو مايدخل فى تركيبه ، فمادة التصوير هى الألوان ، والنغمات هى مادة الموسيقى . والفنان يعمل دائماً فى مادة ما ، فهو يبنى بالحجر أو باللون أو بالكلمات ، غير أنه وفى معظم الدراسات النظرية ، كان يميز بين **الصورة** (الشكل) **والمادة** (الفكرة) ، على اعتبار أن العمل الفنى هو اتحاد بين مادة وصورة ، ومن رأى مثل هذه الدراسات أن الشكل ، بل الشكل الخالص هو الجوهر ، والواقعى الحقيقى فى الفن . وهناك مايدفع المادة الى الذوبان والتحول نحو الشكل ، كما أن درجة كمال الصور تتوقف على درجة تغلب الشكل على المادة ، على أساس أن الشكل هو العنصر الحاسم فى الفن ، وأنه هو الحاسم أيضاً فى الطبيعة .

أما *أرسطو* فيرى أن المادة لاترتبط بالصورة فحسب وإنما هى تخترقها وتشكلها بصورتها ، فكل منهما يعتمد ويؤثر على الآخر ، فلولا الصورة لما كانت المادة على ماهى عليه . ولايفهم عنصر معين فى العمل الفنى كالشكل أو التعبير ، وكأن له وجوداً بمعزل عن العمل ، فليس العمل مجرد مجموعة من العناصر المكونة ، فليس لأية نظرية جمالية أن تتعدى على **الوحدة العضوية** للعمل الفنى ، ورغم ذلك تتطلب عملية تحليل العمل الفنى تفكيكه .

وقد أكد جوته على الطابع التشكيلى للفن ، بغض النظر عن قيمة الطابع التعبيرى ، فليست الخطوط والألوان والإيقاعات والكلمات ، مجرد أدوات تكنيكية فحسب ، بل هى ضرورة لمراحل عملية الإبداع الفنى ذاتها . وقد حصر كل من

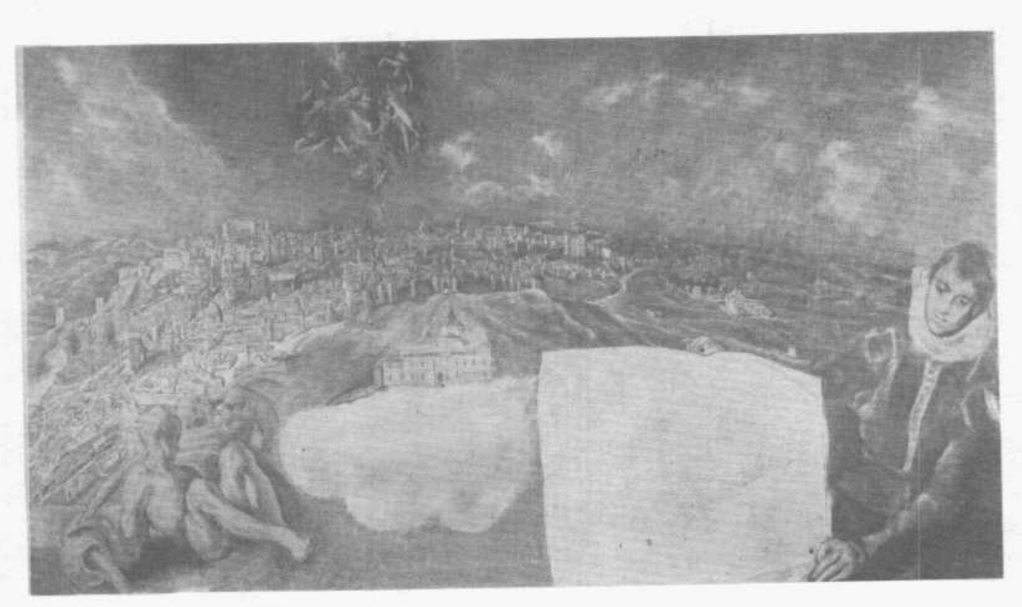
كاسيرر ، *وكولنجوود* نشاط الفنان فى عملية البناء والتركيب ، واستبعدا بذلك الاستجابات الغريزية ، واللاإرادية ، من طبيعة الظاهرة الفنية ، التى هى فى أساسها تشكيل للأحاسيس ، وتنظيم للعواطف ، فإن الصنعة فى رأى *كاسيرر* هى السبيل الى تجسيد الأخيلة والصور الذهنية ، من أجل أن تتحول إلى وقائع خارجية ، ولو أن التجسيد المرئى والملموس ، من خلال الوسائط المادية كالبرونز أو الرخام ، ليس هو المقصود فقط فى مفهوم *كاسيرر* ، وإنما أيضاً الإيقاعات والخطوط ، وبناؤها وتوازنها ، وسائط مادية ، فالعناصر الشكلية فى أى عمل فنى هى جزء لايتجزأ من صميم العيان الفنى ، قبل أن تكون مجرد وسائط تكنيكية .

وقد ذكر *الباتوف* عن استخلاص المذاهب الكلاسيكية ، فى الفنين الإغريقى وعصر النهضة ، لمبادىء التركيب من ملاحظة الطبيعة فقال : « إنه بمحاكاة مبادىء النظام التركيبى للطبيعة العضوية واللاعضوية ، ومتابعة الطريقة التى تنمو بها ، كان الإنسان يؤلف أعماله الفنية ويعبر عن علاقته بالواقع ، وهكذا تحدد مفهوم للتكوين على أنه وسيلة للمعرفة وللامتثال للطبيعة . » (١٣) لأن الإيقاع كمبدأ أساسى من مبادىء البناء « موجود فى الطبيعة قبل ظهوره فى الشعر والتصوير والمعمار والموسيقى . » (١٤) ونحن نستشعر بوضوح مبدأ الإيقاع فى النقوش الجدارية الإغريقية القديمة ، كما ان صور الجسم البشرى قد عولجت بطريقة ظهرت معها حركاته أكثر تنوعاً فى بساطتها وتعقيدها .

إن **الإيقاع** ، وهو أسلوب للتنظيم الشكلى ، مثله مثل التوازن ، يعنى التأكيد على بعض العناصر فى علاقتها بعناصر أخرى ، وهو سمة زمانية فى الفنون التشكيلية ، فإنه لايمكن أن تدرك هذه السمة الا فى الزمان وخلاله ، فلكى نستطيع أن نرى مختلف الأوضاع فى تمثال يتطلب الأمر السير حوله ، ولكى نتابع ماتشتمل عليه لوحة ، تستغرق هذه العملية وقتاً . ومن شأن الإيقاع أن يشيع فى أعمال الفن حيوية ، لأنه عبارة عن نمط يتكرر فى العمل فى مواضع متعددة ، مع

التأكيد على عنصر من عناصر النمط ، ثم يعقبها لحظة سكون ، أو افتقار الى التأكيد . وعن طريق **التكرار** والتأكيد على خطوط أو ألوان معينة فى لوحة يصبح العمل ديناميا ، وذلك مانلاحظه فى تكرار أقواس الانحناءات ، فى كاتدرائية قوطية . وقد تتغير العناصر التى تؤلف نمط التكرار لأن التنوع يضفى على الإيقاع قوة وحيوية ، تنقذه من الرتابة الآلية . وقد أشارت *كوتوفا* إلى أهمية دور الادراك البصرى فى تحليل أعمال الفن التشكيلى ، وفى إمكانية الكشف عن الطريق إلى فهم جوهر الاختلاف بين فنون الشرق وفنون الغرب ، وأرجعته إلى الاختلاف بينهما فى طريقة ترتيب الأشكال « وان الاختلاف فى التفكير التأليفى بينهما ، تكشف عنه مجموعة المعايير التى تظهر فى العملية التأليفية الإبداعية . » (١٥) ، كما أن معظم قواعد بناء العمل تستند الى قواعد إدراكنا البصرى . فقواعد المنظور ، على سبيل المثال ، والتى أعطت للتكوين إمكانية الإيحاء بالمكان المتسع ، ثلاثى الأبعاد ، على مسطح اللوحة يقصد به التنويه الى كون وضوح العمل الفنى يتوقف أساساً ، وقبل كل شىء ، على وضوح البناء ، كما أن أى تحليل ينبغى أن يتناول العمل على أنه ترابط للعلاقات التركيبية ، مع الأخرى المعنوية فى وحدة عضوية . ومن هنا فالبناء فى العمل الفنى هو الشكل المميز لترابط الأجزاء (العناصر والكل) والطريقة التى تترابط بها الأجزاء والكل هى التى تصنع طراز البناء ونمطه . وللوعى بالإيقاع دوره فى ربط التجربة الفنية وتوحيدها ، فبفضل تذكر النمط السابق يستطيع المتذوق التعرف عليه فى تكرارات أخرى ، مما يعمل على ربط أجزاء العمل . أما لحظات السكون والوقفات فى أعمال الفن التشكيلى ، والتى تتمثل فى المسافات الواقعة بين الأشكال ، فلها أيضاً خاصية دينامية . وبإمكاننا أن نلاحظ فى عمارة عصر الباروك انه قد أسرع بنبض عنصر الإيقاع ، ففيها « تتغير أبعاد الأقواس وأيضاً المسافات الواقعة بين الأعمدة ، وتستمر المسافات تدريجياً فى الضيق حتى تصبح الأقواس أقل سمكا ، فتزداد حركة التعاقب فى سرعتها . » (١٦) وهناك أنواع لاحصر لها من الإيقاع والحركة فى الفنون التشكيلية ، أما حركة الخط

الخارجي وحساسيتها فقد استخدمها الفنانون بمهارة ، صار الخط فيها يوحى بالالتواء والتدفق ، بل والانزلاق أحياناً بحيوية واندفاع . وقد يقلل من تأثير عمل فنى عدم مقدرة المتأمل على تذكر **وحدة الإيقاع** ، التى تسرى فى بنائه نتيجة لتفكك الخبرة الفنية ذاتها ، ويؤدى ذلك الى افتقار الألفة بالتنظيم الشكلى للعمل . والمتأمل بإزاء لوحة « توليدو » من أعمال *الجريكو* قد يلاحظ للوهلة الأولى السحب المخيمة



* الجريكو ، توليدو (١٩٠٦ ، متحف الجريكو ، توليدو)

والتلال ، أما فى المرة الثانية فقد يشاهد حركة الأشكال ، وتأتى مرة ثالثة فيلاحظ الوجوه الصغيرة فى الجهة السفلى من العمل ، والتكرار الخفى للأشكال ، فقطعاً أن مايحدد إحساسنا بالتأثير الكلى للعمل الفنى بدقة أكثر هو ازدياد المعرفة . ويصبح هنا تصريح *الكسندر اليوت* على حق حينما قال : « مامن أحد إلا وعرف تلك الخيبة التى تنتابه حين يقترب من رائعة معروفة فيجدها فراغاً ، صفراً من المعنى كحائط مبيض . فإذا حدث ذلك للمرء ، فخير له أن يتريث . لقد جعل الفنان أبواباً فى ذلك الحائط ستنفتح من تلقاء نفسها إذا تريث المرء ، والناس المختلفون ،

بالطبع ، يعبرون من أبواب مختلفة . إنهم يخطون إلى داخل الصورة ، فيتلفتون حولهم ببطء .. ، وكيفما ندخل إلى الصورة ، فإننا ندخل إلى زمان ومكان هما من خلق الإنسان » (١٧) .

والإيقاع هو أحد أساليب التنظيم الشكلى ، مثل التوازن (أى ترتيب العناصر ليكفل كل عنصر العنصر الآخر) ، وهو التماثل أحياناً ، أو التقابل (التباين) ، حيث انسجام العناصر المتقابلة رغم تباينها ، وهناك أيضاً التطور Evolution أى تحكم الأجزاء السابقة فى الأجزاء اللاحقة ، لتحقيق معنى كلى متوحد . ولما كان الإيقاع يعنى تأكيد بعض العناصر فى علاقتها بعناصر أخرى ، فمن الوسائل المختلفة فى تحقيق عامل السيطرة استخدامات المنظور والإضاءة ، فهى تقوم بتحديد أهمية الموضوعات والتأكيد عليها ، مثل إضاءة وجه بنور ألمع من بقية العمل ، كما فى لوحة من لوحات *رمبرانت* ، فحينئذ سيعمل الشكل على تنبيه المشاهد الى عناصر معينة لتركيز الاهتمام عليها ، أما العناصر التى لدلالاتها أهمية أقل فستكون لها الأهمية أيضاً فى تنظيم العمل ، لأنها تمهد الطريق للعناصر الرئيسية كى تؤدى دورها ، وهكذا تتطور عملية الانتباه متوجهة نحو الحاضر والمستقبل معاً .

ان جمال **الشكل** هو مايجتذب فى الطبيعة الجمالية ، والناس يستجيبون للطابع الحسى للمادة ، ويستمتعون به ، وهو يعنى فى نظر الكثيرين ترتيب الأجزاء ، غير أن العلاقات الشكلية تمتد فى العمل بأسره فى عملية ربط أطرافها معاً ، فيربط بين المسافات اللونية فى لوحة قد أدركها واستمتع بها ، ثم يحتفظ بها فى ذاكرته ، لتعينه على توقع دورة الإيقاع ، مما سيكسب المظهر الشكلى دلالة .

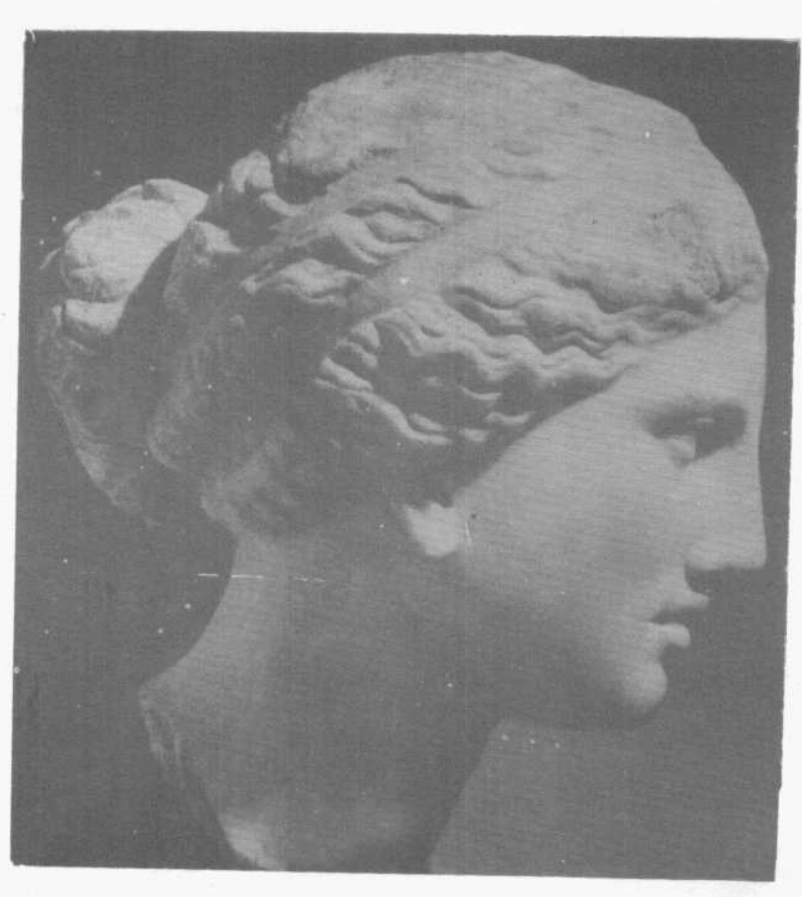
ويرى *سانتيانا* أن **فكرة الجمال** ذاتها قد نشأت مرتبطة بالإدراك الحسى والمعطيات البصرية ، فتكاد تصبح كلمة شكل (صورة) Form المرادفة لكلمة جمال . ان مايثير إعجاب المصورين بإزاء مظهر الأشياء هو جمال لونها الذى يعبر

عن نضارتها ، فهم يرون اللون أقدر عناصر الموضوع على توليد اللذة ، غير أن التأثير الحسى ليس وحده المسئول عن تحقيق الاستمتاع الجمالى ، بل يشترك معه التأثير الوجدانى ، ولولا العنصر المادى لأى موضوع لافتقد هذا الموضوع الانفعال المرتبط به ، لأن المادة هى أساس كل ظاهرة جمالية . فالمادة تحدد الشكل وتحتمه ، وتضع له شروطه ، كما أن الشكل يخرج من صياغة المادة ، وأن العنصر الطبيعى يتخذ من خلال الصياغة الجديدة جمالية ، بفضل التقنيات والأفكار والمشاعر الخاصة بالفنان « وهكذا يغدو الطبيعى غير طبيعى ، يعنى أثراً فنياً » (١٨) .

وغالباً مايكتشف الفنان صورة من خلال عمله فى المادة ، فالنحات فى العادة لايبحث عن كيفية يترجم بها فكرته فى الحجر ، وإنما يفضل أن يفكر بالحجر مباشرة ، مثلما يفكر المصور بالخطوط والألوان . ومعظم الناس ، كما يقول علماء النفس ، يستجيبون للمنبهات الحسية استجابة آلية ، أما الفنان « فيحيل أحاسيسه الى استجابات حركية ثم يجسد تلك الاستجابات على لوحة ، أو فى قطعة من الرخام . » (١٩) فمن شأن الألوان والكلمات أن تثير بمرآها الخيال .

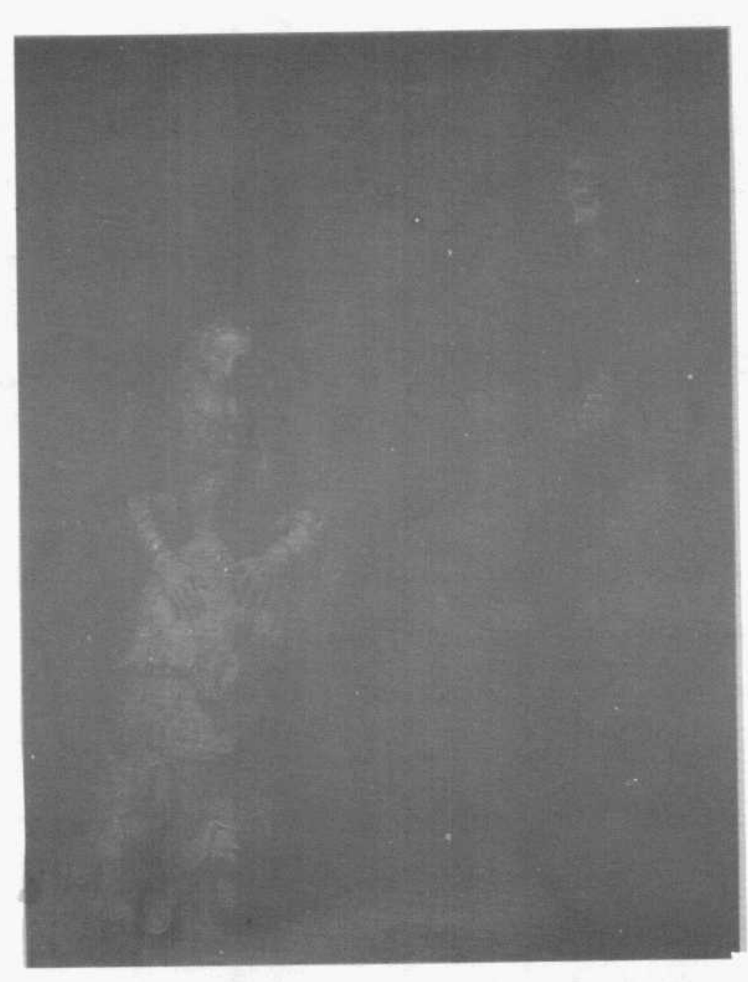
وهناك مواد لم تشكل بعد ، ورغم ذلك فهى تتمتع بوجود محدد يثير إعجاب الفنان ، ويعثر فيها على جمال خاص ، يساعده فى إيجاد جمال عمله الفنى . فبياض الفضة يمنح مظهرها ليونة ، ويضفى عليها بروداً ، كما تتميز الألوان الزيتية بالسيولة وثبات القوام ، مما يسهل تشكيلها ، وتعطى الفنان إدراكات حسية ملمسية ، تشيع الشعور باللذة ، وتبعث السرور إلى البصر . ونتذكر هنا تصريحاً *لديلاكروا* قال فيه : « آه لو أمسكت بلوحة الألوان فى هذه اللحظة .. كم أتوق إلى هذا .. إنى أريد أن أفرش لوناً دسماً سميكاً على لوحة داكنة أو حمراء !!. » (٢٠) ان قيمة المادة تتمثل فى مرآها وجاذبيتها للحواس ، وأيضاً لبعدها التعبيرى ، فنحن أمام أعمال *هنرى مور* النحتية لانكتفى بالتطلع اليها « فمواد النحت بوجه خاص

تغرينا على أن نمر بأيدينا على سطح العمل النحتى » (٢١) ، وإنما نرغب فى تتبع مرتفعاتها ومنخفضاتها لنستشعر ملمس مادتها . فهناك مواد أولية تتمتع بميول شكلية خاصة ، فلها صورة خاصة تفرض نفسها على صورة العمل الفنى ، ولهذا السبب فهى تقبل شكلاً ما ، وترفض آخر ، ومن هنا يمكن القول بأن شكل العمل الفنى يعتمد بدرجة كبيرة على المادة المستخدمة فى تنفيذه . فلو كان « تمثال أفروديت » *لبراكستيل* قد صُنع من خامة أخرى ، غير خامة حجر الرخام ، لتحول



* براكستيل ، رأس أفروديت الكنيدية (ق ٤ ق . م ، اللوفر ، باريس)

الى تمثال آخر . فلكل من الألوان المائية ، والقلم الرصاص ، والطباشير ، والألوان الزيتية ، صفات خاصة تحدد لغتها ، كما أن جمال لوحات تيرنر يتوقف على خفة ألوان الماء المستخدمة فيها ، ولو كان يستخدم نوعاً آخر من الألوان لافتقدت هذا الجمال الخاص . فإن الصورة تتوقف ، وإلى حد بعيد ، على نوع المواد المستخدمة ، وتخضع للخواص الفردية لهذه المواد ، وعلى الفنان أن يتكيف مع الخواص الفردية للمواد التى يستخدمها ، ومع صفاتها الخاصة ، مثل اللون

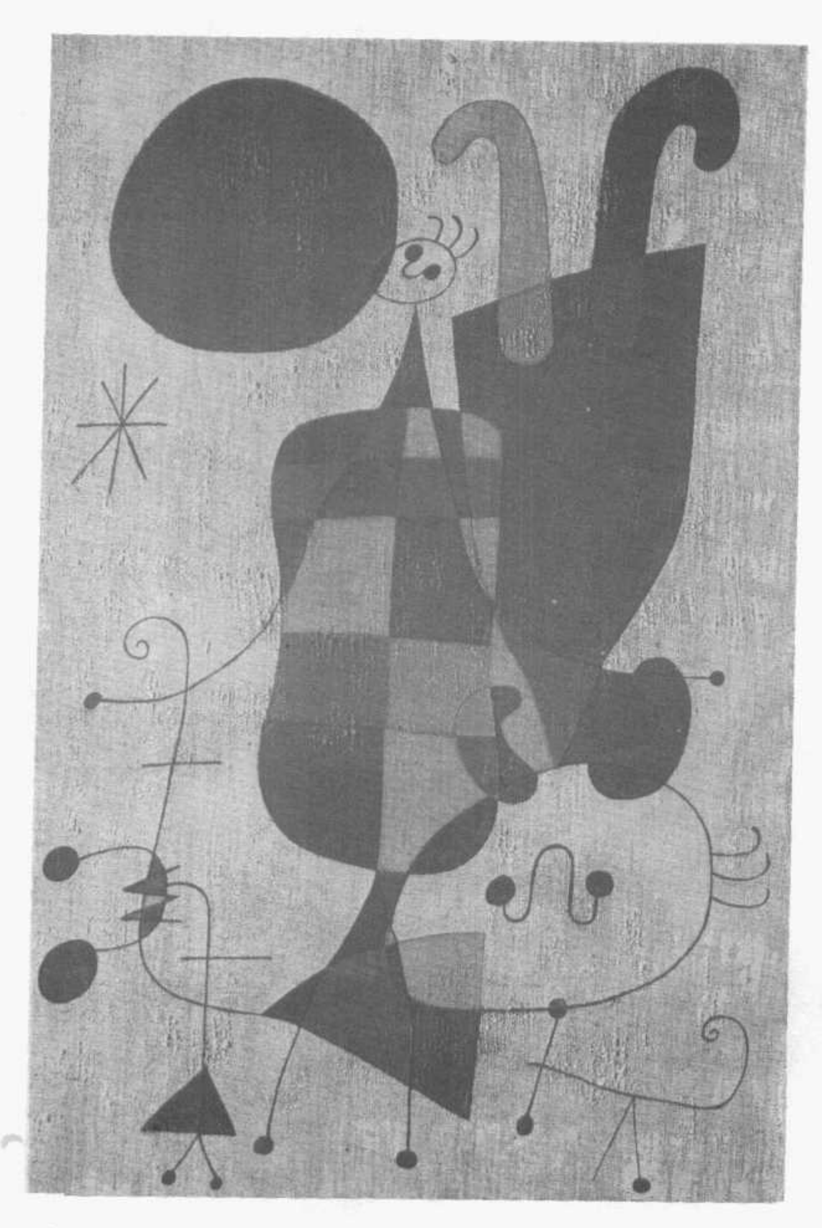


* رمبرانت ، عودة الابن الضال (١٦٦٠ ، الارميتاج ، لينتجراد)

والملمس . أما لوحة *رمبرانت* « الابن الضال » فإن محتواها ينكشف فى مادتها الدرامية ، وفى التعمق النفسى لطبائع الشخصيات . وهذه العناصر هى التحديد الملموس لمحتوى اللوحة ، وألوان اللوحة ترتبط بخواص موادها « ويعتمد التركيب اللونى للوحة على القوة اللونية ، والقوة الضوئية للألوان الزيتية ..، وعلى قدرة أخرى - أن يغطى أحد الألوان لوناً آخر ، بحيث يبدو اللون السفلى مشعاً من خلال طبقة اللون العلوى . ولهذا لو تصورنا أنه تم تنفيذ لوحة « الابن الضال » بتقنية الرسم الجدارى ، أو الموزاييك ، أو الألوان المائية ، فإن طبيعة تكوين اللوحة ستكون مختلفة تماماً ، بينما لن تتغير المادة وطبيعة الشخصيات بشكل جوهرى . » (٢٢) فالشكل الفنى هو تنظيم للعناصر وأجزائها بطريقة معينة ، لأن تبادل العناصر وتناوبها فى النظام غالباً يبدو فى شكل مخططات تركيبية متميزة بخصائصها التى تختلف فى كل نوع من الفن ، ومثل تلك النظم التى تساهم قطعاً فى توضيح المضمون ، وعن طريق نسق شكلى مقصود تترابط العواطف ، وتتطور وتنتظم فى تتابع ، يندر أن تتيحه الحياة . وإن تنظيم الأحاسيس المنبعثة عن الألوان والأشكال ، فى نسق شكلى واضح ومنسجم ، يحتاج قطعاً إلى مصور مثل *سيزان أو فرمير* .

وللنحات *بيلى* رأى يقول فيه : « إنك كلما مضيت قدماً فى النحت أوحى إليك الحجر ذاته بتحسينات تدخلها على تخطيطك الأول . ولو كنت حساساً للرسائل التى ينقلها إليك ، لعدلت تفصيلات معينة أثناء عملك - كأن تترك مسطحاً خالياً حيث كان تخطيطك يدل على سطح مستدير أو متقطع .. وللكثير من الأحجار عروق ، مثلما للخشب حبيبات ، وفى بعض الأحيان قد تصل ، باتباع ماتوحى إليك به تلك العروق ، الى تأثير أبدع من كل مافكرت فيه عندما كنت تصنع انموذجك من الصلصال . » (٢٣) ويكشف لنا تاريخ الفن عن محاولات الفنانين العديدة للنحت مباشرة فى صخور الشاطىء ، وجزيرة الفصح ، التى ابتلعتها المياه قديما ، تعد

مثالاً رائعاً على ذلك ، فهى مليئة بمئات الأعمدة البازلتية التى نحت عليها الإنسان الأول فى مصر زوايا لوجوه مرعبة ، كانت الطبيعة قد بدأت الجزء الأكبر منها « والفن الحديث .. لايأنف من أن يقبل ماقد تفرضه عليه الطبيعة .. ، ألم نر *بيكاسو* أخيراً وقد صور حيواناً ذا واقعية مذهلة من مقعد دراجة ذات مقدمة مقلوبة . » (٢٤) فالطبيعة غالباً ماتزود الفنان بالمواد الأولية كنقطة للبداية ، فتوحى بالأشكال مثل هذه المواد ، وبسير العمل تأخذ اللوحة فى الوضوح ، وفى اقتراح العناصر ، وعندما أراد *خوان* ميرو (١٨٩٣ - ١٩٨٣) أن يستدعى فى نشاطه الإبداعى براءة الحلم الطفولى الساذجة التى تتشكل بالمعرفة أو الخبرة ، خرجت أعماله وكأنها من الطبيعة الغفل « فقد بدت صوره وكأنها انقراش فوق سطح اللوحة يشبه الصور التى نصادفها ، وقد تشكلت فى تشققات حائط مجصص أو صنعتها السحب فى السماء . » (٢٥) وقد ربط *خوان* ميرو Joan Miro بين موضوع المادة وعملية التنفيذ بقوله « وقد توحى بعض الخطوط التى تتركها الريشة عرضاً وأنا أنظفها ، أو يوحى عيب فى قماشة اللوحة أو بقعة تسقط على لوحة التصوير .. ببدء اللوحة ذاتها . » (٢٦) أى أن هناك أهمية تقع على **المادة الطبيعية** التى تنطوى عليها . فالصورة تتطور بطريقة خاصة حينما تنتقل من مادة إلى أخرى ، ولذلك فإن نقل صورة من نوع مادة معينة إلى أخرى يستوجب تعديلها ، فليس من المعقول رسم صورة زيتية بتلوين رسم نفذ أصلاً بالقلم الرصاص ، إلا إذا أعيد التفكير فى التخطيط الأصلى للعمل الفنى ، لأن لغة الفن لاتقبل الترجمة الى لغة أخرى ، فكل فن يخضع لقوانين خاصة بلغته ، وتنبع من المواد والوسائل المستخدمة فى التنفيذ . أما الذى يغفل هذه الحقيقة فمآله الفشل . أليس من التعسف أن نطلب من السينما أن تعبر بلغة الأدب ، وأن نطلب من فن الفسيفساء ، والزجاج التصويرى مانطلبه فى لوحة من فن التصوير الزيتى ?? .



* ميرو ، شخص وكلب أمام الشمس (١٩٤٩ ، متحف بازل ، سويسرا)

ورغم فائدة النسخ المنقولة فى إعطاء فكرة دقيقة عن العمل الفنى ، الا أنها ليست هى البديل عن الأصل ، ويشهد على ذلك التماثيل الضخمة لـ « رمسيس الثانى » التى ترتبط بالموقـع الذى أقيمت فيه ، فى معبد أبو سمبل ، وهى تتنفس فيه ، فإن إدراكها فى غير موقعها وبيئتها يفقدها قيمتها الحقيقية . ولو شاهدت لوحة « العازفات » فى مكان غير مقبرة « نخت » وسط اللوحات المجاورة لها ، وهى



* العازفات والراقصات ، (الأسرة الـ ١٨ ، تفصيل ، مقبرة مجهولة الصاحب)

تستحوذ على مساحة صغيرة من الجدار ، وكأنها حشوة ضمن التصميم العام لجمالية الجدار ، فلو رأيتها حتى فى هيئة مستنسخ مطبوع على الورق ، حتى بنسبها الحقيقية ، فإن فروق المادة ، وافتقاد البيئة والجو تؤدى الى فرق فى الأثر ، بين كل من النسخـة والأصـل ، وسوف تعطى النسخة قيمة ومعنى مختلفين عن ذلك . وهذا يعنى أن **المواد تتحكم فى الشكل** الى حد ما ، غير أنه لايصل الى

الحد الذى وصل اليه أصحاب النزعة الصوفية ، وقد اعتقدوا أن فى بعض المواد تكمن أشكال محددة ، وأن رغبة الإنسان فى تشكيل المواد هى نزوع ميتافيزيقى نحو الشكل ، أو أن المادة تسعى نحو التخلص من طبيعتها المادية وهى فى طريقها للكمال .. ولكن الصحيح أن لكل مادة خواصها المحددة التى تسمح لها بصورة معينة من التشكيل ، وإن كانت هذه الصورة متعددة . ويعتبر *ارنست فيشر* أن الشكل هو التعبير عن حالة استقرار المادة والظروف المادية التى تتميز بالحركة والتغيير ، « ان العلاقة الجلية بين **الشكل والمضمون** تظهر واضحة فى البللورات ، أى فى تركيب المادة الجامدة المنظمة .، ومانسميه شكلاً إنما هو تجميع للمادة بصورة معينة ، ترتيب معين لها ، حالة نسبية من حالات استقرارها ..، غير أن المضمون يتغير .. وهو يصطدم بالشكل ، فيفجره ويخلق أشكالاً جديدة يجد المضمون الجديد فيها ، مجالاً للاستقرار مرة أخرى . » (٢٧) ولما كان الشكل هو الذى يكسب أثر النشاط الفنى شكلاً ، فمن هنا يمكن اعتبار غاية الفن هى التشكيل ، قبل أن تكون أية غاية أخرى . ومثلما تعد قوانين الشكل وأصوله تجسيداً لسيطرة الفنان على المادة ، نجد أن قوانين الشكل هذه هى النظام الضرورى للفن ، وأيضاً للحياة . وكما أن التماثل (السيمترية) فى البللورة يعبر عن توازن الطاقة ، فإننا نجد التماثل فى أعمال الفن هو أيضاً تعبير عن توازن الطاقة ، لذا فإن شكل أى عمل فنى هو ترابط بين مواد العمل وتفاعل الألوان والألحان والإيقاعات بطريقة معينة . وقد كان من رأى *سنتيانا* أن الأشكال الهندسية تتمتع بقيم جمالية مختلفة ، فالعين عندما تدرك الدائرة مثلاً ، فإنها تضبط للارتداد نحو المركز ، وكأنه يمثل مركز الثقل ، مما يولد إحساساً بالاستقرار والتكافؤ المطلق ، وبالتالى بالنقاء الجمالى للدائرة كشكل هندسى من جهة ، وبرتابة الدائرة كصورة جمالية من جهة أخرى ، أما الشكل البيضاوى فيشعرنا بخصوبة التأثير ، أو بثراء الانطباع الحسى الناشىء عن الإدارك ، والذى يتطلب مشاركة

المشاهد فى تنظيم أجزاء الشكل ، وكلما كانت الأشكال الهندسية أكثر تعقيداً وأشد انحناء تطّلب ذلك المشاركة التى تكسب عملية المشاهدة ثراء الانطباعات الحسية ، ويؤدى الى زيادة الإيقاع الذى تقوم به عضلات العين فى حركاتها الطبيعية . أما التناظر فى الأشكال فيعبر عن الإحساس بالتكافؤ ، نتيجة لتوازن التوترات العضلية التى تقوم بها العين ، واستمتاعها بالإيقاع الذى درجت عليه .
فإن جمال الشكل – فى رأى *سانتيانا* – يتوقف على بنية الموضوع الجمالى ، كحالة خاصة من حالات **الوحدة فى التنوع** ، فرغم أن منظر أشكال السحب ، وهى تبرز فوق السماء التى تبدو بمثابة ارضية متجانسة لها ، هو منظر جميل ، إلا أن ذلك الجمال الصورى ينقصه عنصر البناء ، فالجمال مقترن دائماً بالشكل أو بالصورة ، وإلا لما كان مؤثراً ، اما الأسلوب Style فهو التعبير عن أهمية العنصر الشكلى فى الجمال . وقد كان المبدأ التقليدى لتركيب الشكل يحقق الوحدة فى التنوع ، عندما يصبح لكل عنصر فى العمل ضرورة تحددها قيمته . فكل عنصر يسهم فى تحقيق الفعالية الجمالية للعمل الفنى ، عندما يكتسب فعاليته الجمالية هو ، وبقدر تفاعله مع العناصر الأخرى ، فجودة العمل الفنى تتوقف على كونه متعدداً وواحداً فى نفس الوقت .

وبالإضافة الى القيمة الجمالية للأشكال فى ذاتها فإن **الشكل** يعمل على توجيه إدراك المشاهد ويرشده فى اتجاه معين ، بل يعمل على وحدة التجربة الجمالية ، وينظم عناصر العمل بطريقة تبرز وتثرى قيمته الحسية والتعبيرية . وفى مجال فن التصوير الزيتى نجد أن لكل اتجاه أشكالاً تركيبية تتمتع بخواص فريدة ، ففن العصور الوسطى فى الغرب يتميز بالتوزيعات المتناسقة للأشكال المصورة ، الذى يعتمد على التناسبات والتماثلات بين أجزاء التركيب ذى البعد الواحد ، وقد خضعت صور المسيح والرسل فيها لقواعد محددة ، واتسمت بنسب رمزية فى الجسم ، أما فى الأعمال الفنية التى ترجع الى طراز عصر النهضة فقد ساهم

التركيب الهرمى الذى اتخذته للتعبير عن الحركة ، وعن اعتمالات المشاعر والانفعالات القوية ، وترتبط الأشياء المرسومة ، فى صورة ما ، برصيد العواطف والاهتمامات البشرية ، بالإضافة الى الاهتمامات الجمالية الخالصة . فالذى يظهر للعين فى لوحة من هذا الطراز هرماً هو فى الحقيقة عائلة مقدسة ، وهنا يكتسب المشهد حيوية تستمتع بها العين فى بساطة وجلاء . وحتى فى بعض الأعمال التجريدية نستطيع ان نعثر على توازن بين البناء الشكلى والمعنى الوجدانى ، وقد كتب چورچ ريكى عن تضافر المضمون التعبيرى مع البناء الشكلى فى أعمال كاندسكى (١٨٦٦ - ١٩٤٤) التجريدية فى شاعرية وروحية ، يقول واصفاً أحد أعماله « ان للزاوية الحادة فى المثلث الموضوع فوق دائرة قد أنتج تأثيراً لايقل عن التأثير الناتج من تلامس أصبع الإله لأصبع آدم فى لوحة « خلق آدم »



* ميكلانجلو ، خلق آدم (١٥١١ ، تفصيل ، كنيسة سيستينا ، الڤاتيكان)

ميكلانجلو . » (٢٨) وفى فن عصر النهضة ، مثلما هو فى فنون الباروك والروكوكو والرومانسية « تظهر .. صور الناس ذات التناسبات المثالية . بيد أن إضفاء المثالية على النسب مختلف عند مختلف الفنانين . » (٢٩) فان التناسبات المثالية فى صور *رافائيل* تختلف عنها عند ميكلانجلو ، *وديورر* ، أما فى الفن الحديث فنلاحظ **التشويه** فى مثل تلك النسب ، وخاصة الأعمال التكعيبية عند *بابلو بيكاسو* ، والصور التعبيرية للوجوه فى أعمال *موديليانى* ، وفى الأشكال السريالية عند *سلفادو دالى* .

إن من شأن الفن أن يشكل النسق ليكشف عن وجهة معينة ، وعلى أقل تقدير يبرزه ، ويحول الألوان المتناثرة الى عناصر ذات مغزى وقيمة فى شكل العمل الفنى ، كما أن من شأن طرق التنفيذ ان تكشف عن **اللمسة** التى تدل على الفنان ، تلك اللمسة هى التى تعطى التأثير الجارف فى لوحات *فرانز هالز* ، ووضوح الفكرة فى أعمال *تولوز لوتريك* ، وروح الهذيان فى لوحات *فان جوخ* ، وروح المرح فى لوحات روبنز .



رأى *أرسطو* أن إيجابية الفـن تنحصـر فى قيامه بـدوره فـى تخليص النـفس وتحصينـها أخلاقياً ، وقد أطـق عـلى هـذه الوظيفـة كاثرسيس Katharsis (التطهير) ، ومايوضح **التطهير** ، هو أننا لما كنا نحيا فى الفن فى عالم من الأشكال الحسية الخالصة ، لذلك فمن « شأن مشاعرنا وعواطفنا أن تخضع لضرب من التحويل الجذرى » (٣٠) حينئذ ستفقد انفعالاتنا ثقلها المادى ، فنشعر بحياتنا الوجدانية خالصة من كل حمل ، بمجرد أن ننتقل الى ذلك العالم الفنى ، الذى فيه تستحيل قوة الانفعال ، وعلى يد الفنان ، الى قوة تشكيلية ، بواسطة الصور غير المؤذية فى المأساة حينما تفرغ « حاجة الإنسـان للإحسـاس بانفعـالات عنيفـة حـادة لاتعطينـا الحياة الإجتماعيـة فـى المعتــاد الفـرص الكـافيــة المناسبــة لهـا . » (٣١) أما جيتـه Goethe فقـد أكـد أنـه كتـب مؤلفــه « فرتر » Werther ليتخلص من استحواذات عاطفية ، ومن اندفاعات للانتحار . غير أن التحليل النفسى الفرويدى يعتبر مثل هذا النمط السيكولوجى *لجيته* مثالاً لكل عمل فنى ، يمثل المبالغة فى حقيقة جزئية . ولو أن رؤية « فرتر » ، التى حصنت جيته ضد الهواجس التى كانت تدفعه للانتحار ، دفعت عـدداً من قرائـه الى الانتحـار فعلاً .

وإذا رأى *أرسطو* فى الفن غاية تطهيرية ، فان *كانط* كان يرى فى الفن شيئاً لاهدف منه ، وأراء كل من *شللر وسبنسر* تصور مفهوم الفن على أنه شكل سامٍ من أشكال اللعب ، وكأن **الفن لعب** اتخذ شكل النظام . أما النظريات المثالية فى الفن ، فكانت تزعم بضرورة السمو بالواقع من خلال الفن ، على اعتبار أن الوظيفة التى تليق بهذا الفن هى **التحسين الخيالى للواقع** ، لذا رأينا معظم اللوحات الأكاديمية ذات الألوان الفاقعة تحقق مثل هذه الأغراض . أما *رسو* الذى كان ينكر فكرة تطهير الأهواء بالتحرر من الحياة الواقعية ، عندما رأى أن المسرح يهيج

مالدينا من انفعالات بدلاً من أن يطهرها ، ففى مفهومه أن وظيفة الفن فى **تقوية الحياة الواقعية** يحفظ صورتها كما هى دون تشويه . ورغم كل ذلك فإن هناك وظائف خلقتها طبيعة الفن ذاته ، فالعالم التشكيلى بالنسبة للمصور يتشكل من الأشكال والألوان ، وهو يفترض نشاطاً تقنياً مستقلاً نسبياً عن صور النشاط الأخرى فى الحياة الواقعية .



نظريات الجمال

تطلق كلمة الانسجام Harmony على توافق الأجزاء المختلفة فى أدائها لوظيفة واحدة ، وتطلق على الإحساس الصوتى الصادر عن عدة نغمات ، وعلى نسبة النغمات الموسيقية بعضها الى بعض . أما أول من استخدم عبارة « الانسجام الازلى » فهو *ليبنتس* ، وذلك فى بحثه عن الكيفية التى تأتلف بها ذرتان أو أكثر ، رغم أنهما مستقلتان أصلاً ، ولاتؤثر إحداهما فى الأخرى تأثيراً مباشراً ، وذلك الائتلاف يكون من أجل شىء واحد ، فكتب « ان ذلك التآلف والانسجام يتم لأن هذا الائتلاف كان مقدراً منذ الأزل ، فالتآلف بين الذرات الروحية والانسجام بينها موجود وجوداً سابقاً ، والخلق أو إيجاد الأشياء الجديدة ، أو حدوث الأفعال التى لم تحدث من قبل معناه فقط أن يتحقق بالفعل هذا الانسجام الأزلى . » (٣٢) أما الذى أعطى الرياضة الفيثاغورية الصورة النهائية فهو *إقليدس* الذى جاء بعد ذلك بزمن طويل .

كان *فيثاغورس* يرى « ان **العدد هو جوهر الأشياء** ، وأن معرفة الأعداد فى تركيبها وتناسقها تقود الى معرفة العالم فى ماهياته وقوانينه . أما العلاقات بين هذه الأعداد فهى الحياة بكامل جوانبها . « الأعداد » هى اذاً نماذج تحاكيها الموجودات ، الكون هو إذاً مجرد تطبيق أو امتداد لنظرية العدد ، نظرية العدد هذه هى الأساس كذلك للعلاقة الجمالية . « فالنسب القائمة بين الأعداد (أى بين أجزاء الموجودات) هى التى تحدد طابعها الجمالى . الأشياء والموجودات عموماً جميلة حسب تناسق الأعداد وتدرجها . هى جميلة بمقدار ماتكون بريئة من الكثرة ، وهى جميلة بمقدار مايكون تناسقها أعلى وأكثر إقناعاً . معيار الجمال إذاً معيار رياضى عند *فيثاغورس* ، فالتناسق المزعوم ذاك ليس تناسقاً من فراغ ، وإنما هو نتاج ارتباط رياضى دقيق بين الأجزاء ، وهو مايعنى من باب أولى رد الحس الجمالى ، والتذوق الفنى إلى مستوى العلم (أى العقل) » (٣٣) .

وهكذا يتضح أن مفهوم الجمال عند *فيثاغورس* محكوم بعلاقات رياضية منطقية ثابتة ، أعلى من التحولات المكانية والزمانية ، وبالتالى هى جمالية مثالية ، تقوم على العقل وليس على الحس ، وهو يتطلع الى الجمال « كما هو فى ماهيته وحقيقته كأساس لكل ظاهر يتبدّى للحواس ، وهى فى النهاية مبادىء أولية سيحتفظ بها *أفلاطون* . » (٣٤) « وأيضاً نجد صدى لمثل هذه المبادىء فى كل الفلسفات المثالية التى جاءت فيما بعد ، والتى تبدأ من *فيثاغورس* حتى *هيجل* .

وقد ظهر فى الفكر الاغريقى ، فى القرن الخامس قبل الميلاد ، ومنذ عهد *فيثاغورس* ، ولع بالرياضيات وبالأشكال الهندسية ، وإيمان بالنسب القابلة للقياس بلغ حد العقيدة ، حتى أصبح جوهر الفن ليس الا نوعاً من الإيمان بالأرقام المتسقة التى تجسدت فى نماذج فن النحت والتصوير .

القطـاع الذهبـى والتنـاغم الرياضى

ومن الصيغ العددية الت قدمها الفنانون والفلاسفة الإغريق عن نموذج الجمال المثالى مايعرف بـ **القطاع الذهبى** الذى صاغه *إقليدس* فى الكتاب السادس ، الفرض الثلاثين وهو : (النسبة بين الجـزء الأصغـر والأكبـر يسـاوى النسبة بين الجـزء الأكبر والكل ، أو يمكن تقسيم خط بنسبة ٥ : ٨ أو ٨ : ١٣ ، أو ١٣ : ٢١) ، ومن المعروف أن النحات الإغريقى القديم *بوليكليت* ، كان قد كتب أيضاً مؤلفه عن النسب المثالية للجسم الإنسانى سمى بالقانون . ووفقاً لتنظيمة *بوليكليت* : يمثل الرأس إحدى وحدات الجسم ، التى يبلغ عددها سبعة وحدات ونصف ، كما أن الوجه والكف بالنسبة للجسم كالنسبة ١ : ١٠ ، وأما القدم فيساوى ١ : ٦ . وبالمتحف الأهلى فى نابولى توجد نسخة رومانية من النموذج الإغريقى لتمثال نحته *بوليكليت* (حوالى سنة ٤٥٠ ق . م) ، نلاحظ فى صياغاته التشكيلية طابع الرصانة والاتزان الهادىء ، وقد روعيت فيها التنظيمات العددية

لنسب الجسم البشرى على النحو الذى جاء فى مؤلَّف القانون . وهناك أيضاً مبدأ **الوحدة الزمانية والمكانية** ، ومعيار **نقاء النمط** الذى قدمه *أرسطو* ، حيث يُؤخذ بعين الاعتبار عدم وجوب الخلط بين الأساليب والاتجاهات حرصاً على ضمان عدم وجود تشويش على نقاء الفن الأصيل . إن مفهوم الجمال المثالى فى النماذج الكلاسيكية من الفن ينظر الى العمل الفنى على أنه يمثل عالم المبادىء التى هى ينبوع الجمال ومصدره .

ويعطينا تمثال إلهة الحب والجمال للقرن الرابع قبل الميلاد تصوراً يوضح ذلك المعنى الذى تجسده المبادىء عن الجمال المثالى ، فتمثال *براكستيل* المصنوع من الرخام لـ « أفروديت » (٣٥٠ - ٣٣٠ ق . م ، بالفاتيكان) ، وهو نسخة رومانية عن الأصل المفقود ، قد تجسدت فى تعبير الإلهة فيه ، وصورتها ، مبادىء سيادة التعاليم ومضمون الجمال ، الذى ينحصر فى النظام المتناسق ، وفى التآلف بين الأجزاء والكل ، وفى التناسبات العددية الصحيحة ، فى نسب الجسم بالرغم من القيمة الحسية المباشرة التى تنعكس عن مشاهدة العمل ، ولمس الخصائص السطحية فيه ، وماتتضمنه من رقة وشفافية . أما تمثال « أبولو » فيعد نموذجاً للجمال الرجولى الذى صيغ تبعاً للقواعد التى حددها قانون النسب الجمالية المثالية ، التى تعبر عن التناغم الرياضى . وتمثال « هرمز » الذى صنعه *براكستيل* (فى القرن الرابع قبل الميلاد) فهو بالإضافة الى تجسيده للتعاليم الكلاسيكية فى التعبير عن الجمال المثالى فإنه يتميز بالشفافية والقيمة الحسية المشبعة .

وفى عام ١٤٣٥ كتب *ليوباتيستا البيرتى* فى مؤلفه « عن فن التصوير » إهداء خص به كلاً من *مازاتشو* ، و*دوناتللو* ، و*بوتيتشيلى* ، و*برونيلسكى* ، وكان المؤلف معنياً بقضية إحياء التراث فى عصر النهضة المبكر ، والذى أرجعه الى فضل هؤلاء الفنانين ، ومنهم المصور والنحات المعمارى . وقد كان *البيرتى* كمثل *برونيلسكى* Brunelleschi شغوفاً بعلم الرياضيات اعتقاداً منه بأنه : هو العلم الدقيق الذى يربط العالم المنظور بالعالم غير المنظور . لقد أسس نظريته فى علم الجمال على

أساس فلسفة *فتروفيوس* Vitruvius ، الذى ذكر فى مستهل مؤلفه عن تشييد واجهات المبانى المقدسة ، بأنه ينبغى تطبيق النسب البشرية على هذه المبانى على اعتبار أن جسد الإنسان هو النموذج الأمثل للنسب الصحيحة ، ولمجموع الصيغ التى تمثل الاتساق ، وفى كتابه يقول « إنه إذا ما تمدد رجل على ظهره وبسط ذراعيه وساقيه ، وتمحور على نقطة مركز البطن إثنان من المحيطات فسوف تلامس أصابع يديه وقدميه محيط دائرة ، وبنفس الطريقة فبإمكان الجسم البشرى أن ينطبق على المربع . حيث إن الارتفاع من نقطة قمة الرأس حتى نقطة أخمص القدم يساوى العرض نفسه ، الذى يمثله الذراعان الممدودتان . » (٣٥) أى ان الشكلين الهندسيين المثاليين (المربع والدائرة) سيمثلان الإطار الذى يحيطه من الخارج . ولقد زود هذا المبدأ فنانى عصر النهضة بالرابطة بين الأساس العضوى للجمال والأساس الهندسى له ، والذى كان ومايزال حجر الأساس للفلسفة الجمالية . أما *ليونارد دافنشى* فقد وضع لهذه القاعدة رسماً توضيحياً ، « أصبح محوراً للمادة الأساسية لعلم الجمال ، الذى صمم *البيرتى* عليه مبانيه ، وهذه النظرية تطبيق موضوعى ملتزم بفكرة اعتبار **الإنسان مقياساً لكل شىء** كما استخدمت القاعدة نفسها فى تصميم الواجهات الخارجية ، فملاحظة استخدامه لعلم الهندسية واضح تماماً . » (٣٦) وقد توصل *البيرتى* الى اعتقاده الراسخ بأن من أهم المبادىء الفنية الكلاسيكية مبدأ استخدام الطرز والأنماط النسقية .



كان الفن الإغريقى قد بلغ أوج ازدهاره فى القرن الرابع قبل الميلاد ، ومع ازدهاره ولد أول معيار للفن فكان ذلك هو **معيار التشابه** . أما *أفلاطون* فكان قد كشف فى العديد من كتاباته عن المهمة التقليدية للفنانين ، على أنها تنحصر عادة فى قيامهم بأخذ مرآة وإدارتها فى جميع الاتجاهات ..، وهو بذلك يشبه عملية الرسم بالمهمة التى تصلح لها المرآة ، فالفن بمفهومه التقليدى سبيل لتقديم صورة سطحية للعالم بأكمله ، وادعاء بقدرة الفنان على محاكاة كل شىء ، من حيوان ونبات ، فضلاً عن ذاته . وقد ذكر *أفلاطون* فى كتابه « الجمهورية » ، على لسان *سقراط* وهو يوجه نظر *جلوكون* إلى أسرع الطرق للتوصل إلى تحقيق أغراض الرسم ، قائلاً : « وأسرع الطرق لذلك أن تأخذ مرآة وتدور بها فى كل الاتجاهات ، وسرعان ماترى نفسك وقد أتيت بالشمس والنجوم والأرض وذاتك وكل الحيوانات والنباتات الأخرى ، وكل الأشياء . » (٣٧) أى أن هدف الفنان هو نقل مظاهر وخيالات الأشياء . غير أن *أفلاطون* يعتقد بأن هذه المهمة لاتليق بوظيفة للفن الحقيقى ، التى ينبغى أن تتعدى ، فى رأيه ، ذلك إلى ماهو أكثر فائدة من مجرد المحاكاة الظاهرية للأشياء ، وذلك عندما يقوم الفنانون بإتمام ما أغفلته الطبيعة ، ولذا يرى أن « الفن القائم على المحاكاة بعيد كل البعد عن الحقيقة ، وإذا كان يستطيع أن يتناول كل شىء فما ذلك ، على مايبدو إلا لأنه لايلمس إلا جزءاً صغيراً من كل شىء ، وهذا الجزء ليس الا شبحاً . ففى وسع الرسام مثلاً .. ، أن يخدع الأطفال والجهال ، إذ يرسم نجاراً ويريهم إياه عن بعد ، فيظنونه نجاراً حقيقياً ، وماهو الا مظهر . » (٣٨) إن *أفلاطون* يعتبر أن صانع الصورة المحاكى ، دون فهم لحقيقة الشىء الذى يصوره ويهتم فقط بمظهره .. ولونه فحسب ، أما أساليب الفن فى التعبير عن الأشياء والموجودات فهى خداعية بارعة ، تشبه السحر ، وإنها تستند فى ذلك إلى إمكانات الضوء والظل فى التمويه بالتجسيم ،

وبالمنظور الذى يتطلب تكبير الحجوم وتصغيرها تبعاً لقربها وبعدها فى الصورة ، وبالإيهام بصرياً بتقعير الأشياء وتحديبها باستخدام الألوان ، كل ذلك يجعل من **المحاكاة** مبدأ يبعد الفن عن الحقيقة ، وبالتالى « ستصبح مكانة الصورة والتخيل أدنى من الطبيعة . » (٣٩) أى أن المحاكاة فى الرسم تبعد الفن عن الحقيقة ، أما المهمة الحقيقة للفن فهى – فى مفهومه – الكشف عن المثل الأعلى للجمال الذى هو مصدر الفن ، ذلك الكائن فى عالم المعقول . أما المحاكاة التقليدية ، أى محاكاة الأشياء الواقعية ، الجزئية ، فهى فى نظر *أفلاطون* ، تشوه الواقع وتزييفه ، لأنها لاتقوم على محاكاة المُثل الثابتة لتلك الأشياء الجزئية ، التى اعتاد محاكاتها ، مما يبعد مهمة الفن عن عملية الخلق ، وتجعل منه مجرد ظلال وتمويه بعيداً عن الحقيقة . وإن محاكاة الواقع بموضوعاته الجزئية إنما يعد محاكاة المحاكاة ، لأن الطبيعة ذاتها ليست إلا شبحاً لأصل مثال فى عالم المثل .

والفن الحقيقى – فى فلسفة أفلاطون – هـو مايصـور الموضوعات الفردية (الجزئية) فيتجاوزها ليصور نمطاً ما يعلو كثيراً على الجزئيات والفرديات . وهكذا يستمد العمل الفنى مثله من مثال الجمال بالذات ، أى من **عالم المعقول** الذى يتجاوز نطاق عالمنا المحسوس ، وهو مثل ليس شخصياً ، أو ذاتياً ، وإنما هو مثال واحد وموضوعى ، لأن مصدره واحد (الذى هو إلهام ربات الفنون (٤٠) اللاتى هن رموز فكرة الجمال بالذات) فالفنان مثل « القديسين أو المتنبئين الذين ينطقون بالآيات الرائعة وهن لايفقهون معناها . » (٤١) وفى اعتقاد *أفلاطون* أن التجربة لايمكن لها أن تقيم مثلاً أعلى ، بل هى تكتفى بتقرير وجود الحقائق ، والمثل الأعلى لايمكنه أن يبرر التعاليم الا من فوق قمة عالم سام ، وباسم هذا السمو المقرر يتصور جمالاً مطلقاً فى عالم المثل فوق الحسية ، لايرى ولايسمع ، ولكن العقل يدركه بالكاد ، وباسم هذا الجمال يحكم على صور الجمال الناقصة فى هذه الحياة الدنيا ، لأننا مازلنا نحمل فى أنفسنا ذكرى مبهمة عن هذا المثال ،

ورثناه عن حياة سابقة عشناها فى محفل الآلهة . إن عمل الفنان هو الانتقال من المحسوس (الطبيعة) الى **المثال المتعالى** على المحسوس ، والفن يساعد « فى عملية الصعود الروحى من المحسوس الى المعقول ، ويكون أثره كأثر المرشد الروحى الذى يأخذ بيد النفس ليطهرها من رذائل البدن . » (٤٢) وهكذا يرى *أفلاطون* بفلسفته **الميتافيزيقية** أن الإنسان الذى هبط من عالم المثل الربوبى إلى العالم الدنيوى قد نساه ، وعاش عالم المادة المنحطة « إنما أصبح عليه أن يقاوم صلابة المادة لكى يصل الى عالم الروح ويتذكر ماكان يأتيه من أفعال . » (٤٣) وذلك من أجل أن تسمو النفس وترتفع الى عالم المثل الخالد الحقيقى .

يرى *أفلاطون* الشىء الجميل على أنه الخير الكامل ولذلك ربط فى فلسفته الجمال بالحق والخير ، فالجمال بالذات ينطبق على الخير بالذات ، ولأفلاطون رأى فى دور الفن فى تهذيب النفوس ، دفعه إلى انتقاد الفنانين ، الذين يحطون من مثالية عالم المثل فيزيفون الحق بفنهم ، ويصورون الآلهة بصورة غير لائقة ، كما أن الشعراء أمثال *هوميروس* ، يظهرون الآلهة لديهم غيورة ، منتقمة ، ساخرة ، لاهية ، عابثة . وهذه الصور لاتتفق مع أهداف التربية المثالية للنشء .. وهكذا ينتقد *هوميروس* من وجهة النظر الأخلاقية ، التى تمزج بين فكرتى الجميل والخير ، والتى هى محور نظريته المثالية . ومن هنا يتكشف الأساس وراء الخلط بين مجالى الميتافيزيقا والفن ، وبين قيم **الحق والخير والجمال** ، فهو يحكم على الفن من حيث قيمته كمعرفة ، وكمعين للإنسان على فهم حقائق الأشياء ، أو ينتقص فى الفن عدم مسايرته للمفاهيم الأخلاقية المثالية . مع أن « المشاعر الإنسانية المتدفقة ، وانفجار الغضب والحزن والخوف ، وهذه الأمور وحدها هى التى خلدت « الإليـاذة » و « الأوديسة » من حيث هما عملان شعريان لابحثان أخلاقيان . » (٤٤) ففى هذه النظرية خلط بين الفن والمعرفة ، وبين الانفعال (كشعور خالص) والمهم (فى نطاق العقل) مما أغفل تقدير الجانب المؤثر فى

روائع الفن لمصلحة الجانب الذهنى والفكر المجرد . وبالرغم من ذلك يدعو أفلاطون الى أهمية أن يقترب الفن من ماهية الفلسفة ، بأن يتجه نحو الحق والخير ، وبذلك يصبح معياره الأكبر للفن هو الأخلاق . فالأخلاق هى محور الدور التعليمى للفن ، فرغم كون اللذة أساسية فيه ، فإن التهذيب يعد غاية أساسية أيضاً . أما *أفلاطون* فيتعدى ذلك ليضع التهذيب فى مكانة تعلو فوق اللذة « فليس الجمال هو الصورة الحسية التى تحدث فى النفس لذة حسية جمالية ، وإنما الجمال الحقيقى هو جمال الحق أو جمال الخير » (٤٥) .

كانت الفلسفة الأفلاطونية قد أزكت عبقريات الفنانين ووجهت أنشطهم ، وقدمت موضوعات كثيرة ، وبراهين **للمثل الأعلى** لعصور عديدة ، غير أن هناك تفسيرات أفلاطونية تقف وراء أردء أعمال الفن قد وصفها *وينكلمان* بأنها باردة وساكنة كالمياه الصافية ، هى صالحة للشرب ، كلما كانت خالية من الطعم . وكان من الضرورى انتظار القرن التاسع عشر لزعزعة النموذج المثالى ، حيث « فى القرن التاسع عشر قام الفنانون والكتاب يطالبون بحقهم فى وصف الأشياء القبيحة والتعبير عنها .. وقد ذهبوا بعيداً فى هذا الاتجاة . » (٤٦) إن نظرية *أفلاطون* أحالت المحسوس الى المجرد ، وأفضت إلى التطرف فى النزعة الذهنية ، ورفعت المحسوس إلى درجة الذهنى ، وانحطّت بالمجرد الى درجة المحسوس ، وفى آن واحد ، وعلى نحو متناقض . وذلك ماسنجد له صدى فى المذاهب التجريدية ، بعد مئات السنين من عصر *أفلاطون* ، تلك التى أخضعت الألوان والخطوط والأشكال لضرب من التسامى الذهنى والفكرى ، لتتخذ بدورها معنى متعالياً Transcendant والتى اعتبرت شكلاً حديثاً من أشكال الأفلاطونية .

لقد كان الفنان الإغريقى لايعبر إلا عن الأشياء التى تظهر له فى صورة ، أو فى هيئة خارجية ، تحتمل المضمون الروحى الباطن الذى أراد أن يودعه فى هيئة الصورة ، وهكذا جمع بين الصورة والمضمون ، فلا يميز بين مايشعر به فى

ذاته ، وبين الصورة الخارجية « وكان موقفه موقفاً هادئاً تجسيمياً ، لأن الاضطراب أو الموقف القلق ، .. إنما هو ناشىء من عدم الانسجام بين المضمون الروحى الانفعالى أو العاطفى ، وبين الصورة التى استطاع بها أن يعبر عن هذا المضمون الباطن ، ولهذا نرى اليونانيين لم يبرعوا الا فى الفنون التجسيمية ، أو الفنون التى يتيسر فيها الجمع والتوفيق بين الطبيعة الخارجية والطبيعة الإنسانية ، أو بعبارة أوضح بين الصورة والمضمون الروحى . » (٤٧) أما الفنون التى تعتمد على استخلاص الطبيعة الداخلية فى تعارض مع الطبيعة الخارجية ، فلم يبرع فيها اليونانيون ، مثل الموسيقى التى تعتمد على فكرة اللانهائية ، والرأى *لهيجل* ، وتقوم على أساس الحياة الباطنة وتعبر عن العاطفة الخاصة ، أما الصورة فى الفن اليونانى فكانت تتطلب وحدة بين **الشكل والمضمون** . فإنه لاينبغى توفر مضمون دون صورة تعبر عنه تعبيراً كاملاً ، وذلك بفعل التوافق بين الطبيعة الخارجية والطبيعة الإنسانية فى مثل هذه الصور .



من المرجح أن *أرسطو* كان قد كتب « رسالة فى الجمال » مستدلاً على ذلك من أقوال ديوجين *لايرس* وتلميحات *أرسطو* نفسه فى مؤلفه « الميتافيزيقا » . والنظرية التى تفترض أن تكون المحاكاة انتقائية خلاقة ، تعرف بـ **نظرية محاكاة الجوهر** ، وهى مستخلصة عن مبادىء الفن التى قدمها *أرسطو* ، فى كتابه « الشعر » (٤٨) ، وقد نادى فيها بضرورة أن يكون أساس الحكم على الفن بناء على فعاليته الجمالية الكامنة وعلى ترابط أجزاء العمل ، من منطلق أنه لم يكن الشىء يؤدى حضوره أو غيابه الى إحداث فارق ملموس ، فإنه سوف لايكون هذا الشىء جزءاً عضوياً من الكل . والحقيقة أنه رغم أن النص الذى وصل إلينا فى هذا المؤلف يعد نصاً تقنياً ، وعلاقته محدودة بعلم الجمال ، إلا أنه – ورغم ذلك – يُستخلص منه فكرة أوضح بكثير من الحدسيات الأفلاطونية . ومن هذا النص : « لايمكن لكائن أو شىء مؤلف من أجزاء عدة ، أن يكون جميلاً إلا بقدر ماتكون أجزاؤه منسقة وفقاً لنظام ما ، ومتمتعة بحجم لااعتباطى ، لأن الجمال لايستقيم الا بالنسق والمقدار » (٤٩) .

ولقد سادت **نظرية محاكاة الجوهر** التفكير الجمالى والنقدى فى أوربا ، خلال عصر النهضة ، بفضل التأثير الذى أحدثه كتاب « الشعر » ، عندما ترجم من اليونانية عام ١٤٩٨ ، وكشف فيه *أرسطو* عن وظيفة الفن ، الذى هو : تقليد الطبيعة فى تسام ، فليست مهمة الفنان تقف عند حد نقل المظهر الحسى للأشياء والموضوعات كما هى عليه فى الواقع ، بل يتعدى ذلك ليصل الى خلق صورة ، أو أنموذَج يخضع للقوانين الطبيعية .

كان قد ورد فى كتاب الشعر : « إن التناسق والانسجام والوضوح هى أهم خصائص الجميل ، وهى صفات يمكن تبينها على نحو موضوعى .. ، ويميز

أرسطو بين نوعين من الفن : الفنون النافعة ، والفنون الجميلة .. والثانية الصق بماهية المحاكاة من الأولى . كذلك فإن التمييز هذا يقود إلى فكرة أرسطية أخرى وهى أن الجميل فى الفن كما فى الطبيعة لايرتبط ضرورة بما هو خير أو نافع . » (٥٠) ومن ثم يتبين أن الجمال فى رأى *أرسطو* موجود على نحو موضوعى ، فى نسب الأشياء وأحجامها وتناسقها . وذلك الجمال هو مصدر وعينا الجمالى وأعمالنا الفنية ، أما الفن بمبدئه فى المحاكاة فإن نشأته ترتبط بالميل الغريزى للإنسان نحو التقليد (ذلك الميل الذى يظهر معه منذ الطفولة) ، فتحقيق المحاكاة من شأنه أن يبعث عنده الشعور باللذة . وأما تمييز *أرسطو* الجمال والفن عن الأخلاق فقد أكسب الفن والجمال قيمة ومعنى ذاتيين بارتباطهما بالمفاهيم الواقعية ، وهكذا تنطلق أفكار *أرسطو* منطلقاً موضوعياً .

إن مايربط بين مفهومى الفن عند كل من *أفلاطون وأرسطو* هو اعتبارهما الفن محاكاة للطبيعة ، أما الأول فيرى عمل الفنان فى الانتقال من المحسوس (الطبيعة) الى المثال المتعالى على المحسوس ، أما موقف الثانى فيتحدد فى وصفه عمل الفنان فى كونه يحاكى الطبيعة ليبرزها بصورة أقرب الى الكمال العقلى (المحسوس) ، بحيث يظهر أثر الصنعة الفنية والخلق الفنى فى حدود الواقع . ولما كان الفنان بمفهوم *أرسطو* يستمد عناصر فنه من الواقع ، ويعدلها فى نطاق ذلك الواقع معتمداً على فاعلية الفنان وشخصيته ، فذلك يعطى مجالاً لإبداع الفنان ، حيث أن الصورة الطبيعية تكون نقطة البداية فحسب فى عملية الخلق الفنى .

اذاً يتميز الفن عند *أرسطو* عن الأخلاق ، لأن الأخلاق تتعلق بالأعمال والبواعث والأغراض « أما الفن فلا يهتم إلا بما ينتجه الفنان .. ، وللفن نوعان : فهو إما أن يكمل الطبيعة ، وإما أن يخلق جديداً . » (٥١) والنوع الثانى مايعرف بالفنون الجميلة ، أى التصوير والنحت والموسيقى والشعر ، والذى يطلق عليه *أرسطو* فن

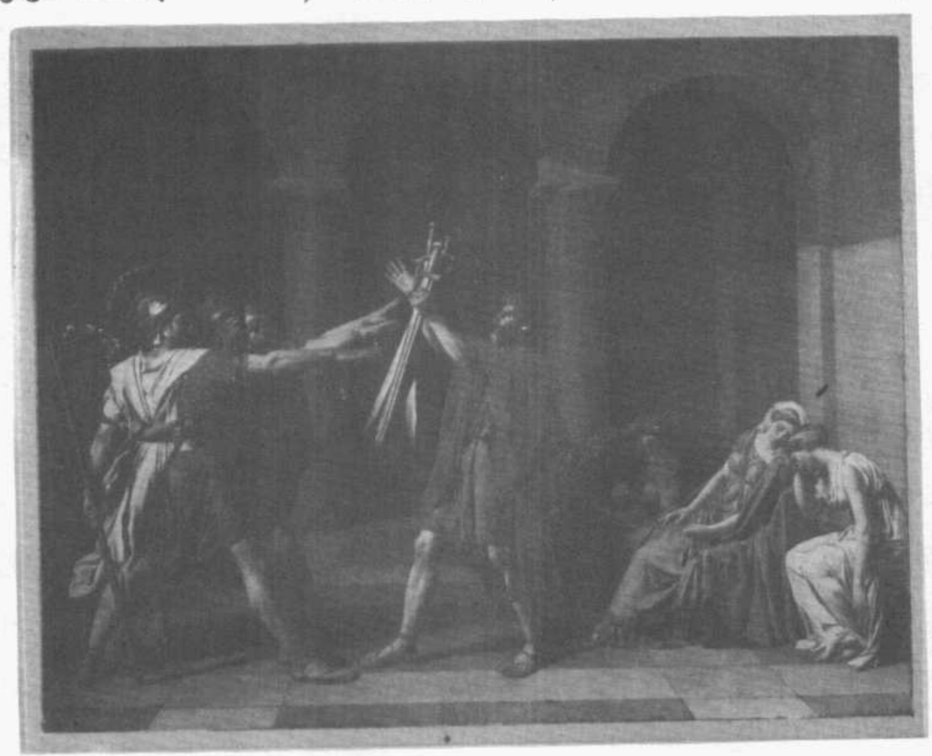
تقليد الطبيعة ، غير أنه يقلد الشيء الكلى فى جزء ، ويصور المثل الأعلى فيه ، ويرى الإنسانية فى فرد ، ويعبر عن مايتصوره من الإنسانية فيه . أى أن الغرض تحقيق **الكلى فى الجزئى** . ويبدو هنا أن *أرسطو* يحذرنا من خطأ الخلط بين وظيفتى الفن والفلسفة لأنه « إذا كان كل شيء له وظيفة لايصح أن يعدوها ، وجب على الفن ، ألا ينافس الفلسفة ، فيجب ألا تتعرض للكلى المجرد ، ولايصح للشاعر أن يصوغ شعره من الأفكار المجردة » (٥٢) .

ويستند *أرسطو* فى تحديده لمفهوم الجمال الى **التناسب والعدد** ، فالجمال يكمن فى رأيه فى التنسيق البنائى للعالم المحسوس وبمظهره الأكمل ، ومن هنا يكمن وصف التعريف بأنه : صريح ومحدد . فالجمال قيمة تتمتع بها الأشياء فى صورتها التى ينبغى أن تكون عليها ، وليس فى صورتها التى هى عليها . ويفهم من ذلك ، بعد تعريف *أرسطو* عن وصف مهمة الفنان أنه يماثل الطبيعة . *فأرسطو* يفهم الفن على أنه **فوق الطبيعة** أو دونها ، وليس هناك فن فى الطبيعة ذاتها ، وخاصية الفن أن يقلد بتصحيح أو تغيير . وبذلك يتفق *أرسطو* مع *أفلاطون* فى قاعدة : الكل الموفور الكمال العضوى ككائن حى ، وهما يبغيان معاً بتحقيق مبدأ التحسين من أجل أن تصبح الموجودات أجمل مما هى عليه فى الواقع بفضل مبدأ القابلية للاكتمال ، من أجل التوصل الى أنمُوذج الفن فى الجمال الواجب الوجود ، الجمال المطلق والأمثل .

غير أن *أفلاطون* يرى فى مثال **الجمال فى ذاته** مبدأ ارتقائياً بالنسبة للأنا وللعالم ، أنموذجاً خالداً مستقلاً عن العقل الذى يسعى لإدراكه ، أما *أرسطو* فيرى أنموذجاً مرتبطاً بالفكر البشرى . فهو يعتبر ذلك المثل الأعلى كامناً فيناً ، وليس هناك مثل أعلى فوق – بشرى ، أو فوق – دنيوى ، لقد اعتبر *أفلاطون* أن الفن اكتشاف ناجم عن تذكر الخبرات الماضية التى اكتسبت بفعل مشاركتنا للمثل ، أما *أرسطو* فعنده الفن يعد إبداعاً لصورة جديدة لم تبتدع من قبل .

وفى أوائل القرن التاسع عشر ، فى فرنسا كانت قد بزغت الحركة الكلاسيكية فى الفن ، وسميت بالكلاسيكية الجديدة ، وكانت تستند الى المبادىء التى يمكن استخلاصها من النماذج النحتية للفنانين الكلاسيكيين القدماء فى اليونان وروما . ولقد تحقق فى ذلك الاتجاه ماكان يقصده الفيلسوف الإغريقى *أرسطو* ، من مبدأ المحاكاة فى الفن وضرورة تحقيق **الوحدة بين الموضوع والزمان والمكان** ، وكان يستخدم المنطق من أجل تحقيق ذلك .

ويعتبر *جاك لويس دافيد* (١٧٤٨ - ١٨٢٥) رائداً للفن الكلاسيكى الجديد وأعظم ممثليه ، وقد قام بدراسة الفن القديم فى روما ، ورسم بكثرة الأعمال الفنية الأصلية للحضارتين القديمتين اليونانية والرومانية ، وذلك حتى عودته الى باريس عام ١٧٨٠ . وتعد لوحة « قسم الاخوة هوراس » (١٧٨٤ - بمتحف اللوفر ،



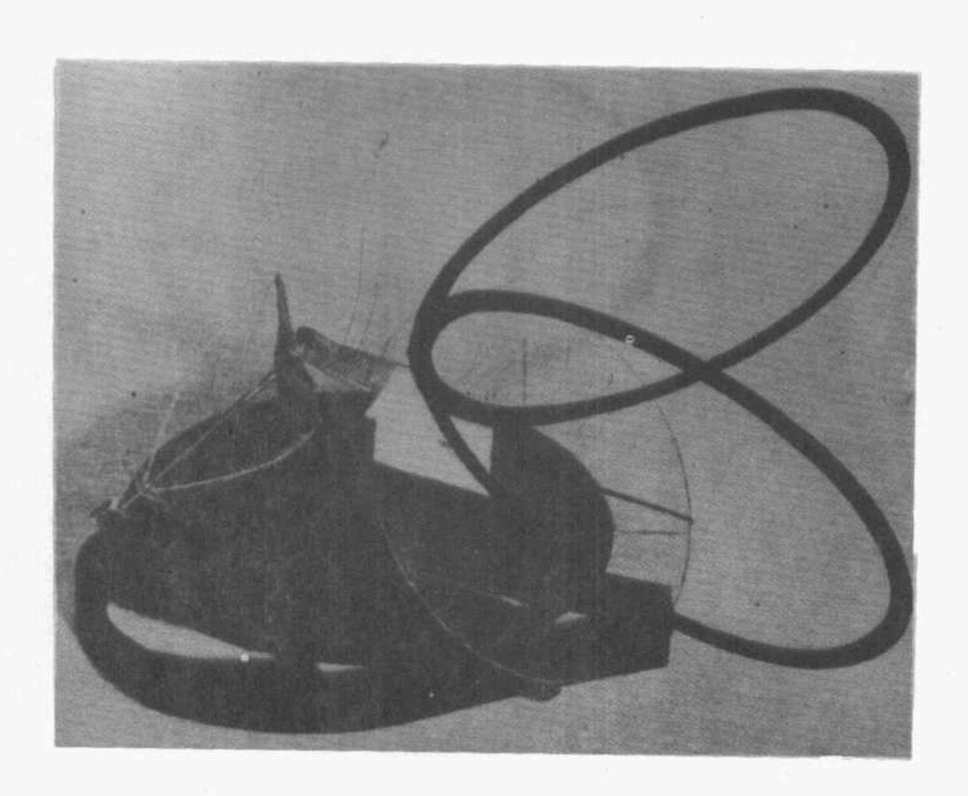
* دافيد ، قسم الأخوة هوراس (١٧٨٤ ، متحف اللوفر ، باريس)

بباريس) من أكثر الأعمال تمثيلاً للمذهب الكلاسيكى الجديد . أما عن موضوع اللوحة فكان مأخوذاً عن تاريخ الجمهورية الرومانية ، وكانت فكرة العمل الأساسية هى مبدأ التفانى الوطنى . حيث يبارك الأب أبناءه فى معركتهم مع أعداء الجمهورية ، مظهراً إحساساً راقياً نحو الواجب الوطنى ، مثله فى ذلك كمثل أبنائه المتحفزين من أجل التضحية بأرواحهم فى سبيل الوطن . وبوسعنا أن نكتشف فى هذه اللوحة التجسيد الواضح والمنطقى للمبادىء الفنية الأساسية . والعمل يتضمن عدداً قليلاً من الأشكال ، وقد جمع بين البساطة والرصانة والسمو . أما الإنسان فيعد فى مثل هذه الأعمال ، وحدة أساسية للتعبير عن الأحداث والمشاعر والأفكار ، وتقوم حركات الأجسام البشرية بتجسيد الدوافع الإنسانية المختلفة ، رغم أن الطبيعة كانت تقوم فى ذلك بدور ثانوى . ويأتى عامل التأكيد على مبادىء **الإيقاع والإنسجام والتنسيق والنظام والهدوء** ، مستنداً الى مفهوم مثالى مستوحى من النماذج والأنماط الموروثة عن فنانى اليونان القدماء . وتتشكل خلفية اللوحة من ثلاثة عقود نصف دائرية ، منشأة على أعمدة ويقوم ذلك الهيكل بمثابة عمق للوحة . ولقد جمع *دافيد* فى اللوحة بين بؤرتى الصورة المعنوية والهيئة التركيبية ، وقد وظف من أجل ذلك ذراعى الأب واليد التى تقبض على السيف ، وممتدة نحوها للقسم أيدى الأخوة « *هوراس* » يشكلون معاً رابطة متماثلة فى كل الزوايا ، ويصنعون مثلثاً متوازناً متساوى الأضلاع ، نتج عن انطلاق خطوط الأذرع وثنايا الأثواب ، والخطوط الأساسية بشكل عام . وذلك المنهج الرياضى المجرد فى الإنشاء كان منهجاً مشتركاً بين الكلاسيكيين من أساتذة عصر النهضة ، وقد اتفق مع غاية *دافيد* فى تحقيق الاتزان البنائى والوضوح المنطقى فى التكوين . كما أن المعالجة الشكلية فى اللوحة تقوم على أساس تحقيق غاية الكمال لكل تفصيل ، وتصبح العلاقات الضوئية والظلية أساساً جوهرياً . وتقوم وظيفة اللون على أساس المحافظة على نقاء العلاقات الضوئية ، والتحديد بقدر المستطاع لمختلف العناصر التى يتضمنها العمل ، كل على حدة .

وتعتبر صورة « مدام ريكاميه » (١٨٠٠ ، متحف اللوفر . باريس) من أكثر نماذج دافيد تمثيلاً لنمط الصورة الشخصية بالأسلوب الكلاسيكى ذى المعالجة التبسيطية الصارمة ، والاستخدام المقتضب لـ « الاكسسورات » والتركيب البنائى المنطقى .



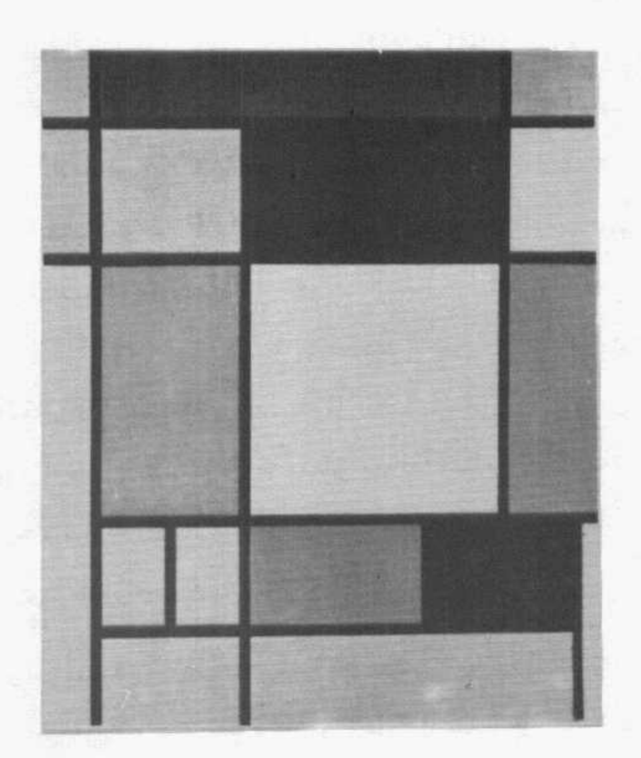
وقد ظهر فى حركة الفن الحديث مفهوم يتعارض مع المبدأ التقليدى فى تحقيق التجانس و**الاتساق** فى بناء العمل الفنى ، حيث لم يكتف الفنانون البنائيون – وعلى رأسهم *تاتلين وليسيزكى* وروودشنكو وجابو (٥٣) فى أعمالهم الفنية بما تستقبله الحواس من مظاهر الحياة والطبيعة ، بل تعدوا ذلك الى لانهائية القوى والمظاهر ، التى لاترى بل يمكن فقط ، وكما هو فى رأيهم – إستشعارها . لقد استهدفوا من ذلك تمثيل حقيقة جديدة (زمانية مكانية) ، مستقلة عن العالم الموضوعى ، باستخدام عناصر التحريك الحقيقية ، إضافة إلى دينامية التعبير . أما العمق



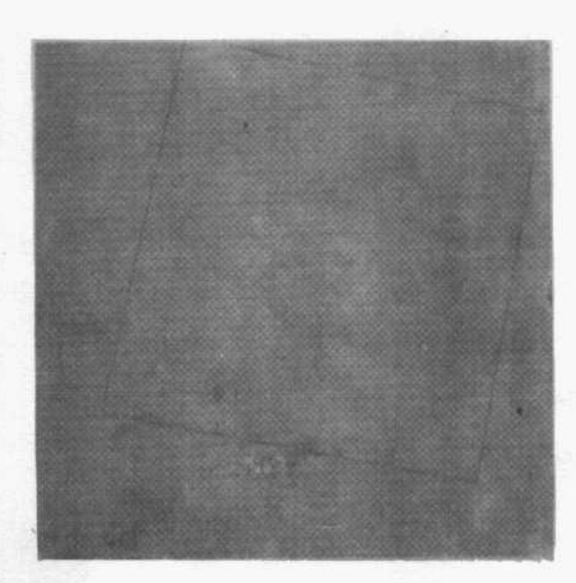
* نعوم جابو ، إنشاء (١٩٣٣)

اللانهائى ، والإيقاع الدينامى فيتحققان عن طريق شفافية الفراغ المطلق . وهناك عمل ابتدعه *جابو* عنوانه « إنشاء » (١٩٣٣) استخدم فى تنفيذه معادن وخامات بلاستيكية ، وروعى فى صياغته **الاستخدام الخالص للخامات** ، مما جعل المادة تفصح عن كيفياتها الخاصة ، وابتعد فيه عن التقاليد التمثيلية ، التى استخدمت فى المذاهب الفنية الأكاديمية . والتجربة الخالصة فى تركيب أعمال البنائيين تدفع المشاهد إلى عملية الربط بين الأشكال الصماء بعلاقات نسبية محددة ، وتكاد أن تكون رقمية . وهكذا أصبح البناء التركيبى غاية ومضموناً للعمل الفنى ، فى نفس الوقت ، أما مشكلات المستوى والوحدة والتتابع ، مما يتعلق بعملية تنظيم البناء فقد استخدمت بشكل قياسى وموحد . وأما المبدأ الاساسى فى هذا الفن فهو تحقيق الإيقاع الدينامى بتمثيل عنصرى الزمان والمكان .

وكان المصور بيت *موندريان* (١٨٧٢ - ١٩٤٤) أول من كشف عن اختصاصات الشكل واللون الطبيعيين ، من حيث القدرة على استحضار حالات موضوعية للشعور ، وهو مايعمل ، فى رأيه على إعتام طبيعة الواقع المادى أو الوجود الخالص ، كما أن مظاهر الأشكال الطبيعية تتحول وتبقى الحقيقة دائمة . وعلى الفنان أن يعبر عن نقاء الوجود المادى ، أما التشكيل الخالص فلا يتفق مع الأحاسيس الموضوعية ، ولامع الإدراك . ومن ذلك نستشعر بوضوح صدى لأفكار *أفلاطون* بنزعته الذهنية فى تحويل المحسوس الى المجرد ، والمجرد الى محسوس . وهكذا يدعو *موندريان* ، فى نظرته الفنية ، إلى المفاهيم غير التقليدية عن الطريقة التى يمكن بها إبتداع واقع خالص تشكيلياً ، وذلك بتحويل الألوان والأشكال الطبيعية إلى عناصر ثابتة للشكل ، وإلى عناصر أساسية للون ، وكان يقصد بذلك إخضاع تلك الأشكال والألوان فى حدود نطاق التأثير العام للوحدة الكلية . وهذا واضح فى عمله « تكوين مائل » (١٩٢١ - معهد الفن بشيكاغو) .



* موندريان ، تكوين (١٩٢١)



* ماليفتش ، أبيض على أبيض (١٩١٨
، متحف الفن الحديث ، نيويورك)

أما كازمير *ماليفتش* (١٨٧٨ – ١٩٣٥) فكان هدفه تخليص الفن ورده إلى نقائه بتصوير دوائر أو مربعات على خلفية مستطيلة وسمى ذلك « سوبر ماتية » . وكانت القيمة الفنية فى مثل هذه الأعمال تنبعث من تنظيم الأشكال المبسطة والجمال الخاص بالدوائر والمربعات ذاتها ، مع علاقات التركيب . وبلغت الحركة **السوبرماتية** أقصاها فى مجال الفن الجيوترى فى عام ١٩١٨ ، عندما قدم *ماليفتش* عمله « أبيض على أبيض » أى مربع أبيض قد صوره داخل مربع آخر أكبر بدرجة مختلفة قليلاً ، *ولكازمير* أيضاً لوحة عرضها فى موسكو عام ١٩١٣ ، تحمل وجهة نظره فى الفن الجيومترى ، وهى تتكون من مربع اسود على مساحة بيضاء تبعث فى الرائى شعوراً قوياً بالنقيض ، وقد حاول *ماليفتش* التوصل من خلال السوبرماتية إلى أقصى ماتبلغه البساطة ، بالعناصر التى لاتتعدى المربع ، الدائرة ، الخط المستقيم ، وهى جميعها عناصر أولية مشتقة من الفن التكعيبى وتقوم على التأليف الجيومترى .

كان *كانط* قد قدم أساساً لجمالية المدرسة الشكلية ، فقد ذكر فى كتابه « نقد العقل الخالص » تعريفه للجمال على اعتبار أنه السمة ، التى تتبدى فى الأشياء وتدرك فيها « دون حاجة إلى تصور نموذج أو مثال للجمال نقيس بمقتضاه جمال الأشياء » (٥٤) « وإن المرء حين يحكم على أى شىء بأنه جميل فإنه يعنى بذلك ، أن هذا الشىء جميل **فى ذاته** ، وأنه لابد من أن يبدو كذلك فى أعين الآخرين . » (٥٥) أن للمتعة الجمالية **صفة كلية** وعامة ، بالرغم من أن الحكم الجمالى متوقف على الذات التى تدرك الاتساق بين قوى النفس وملكاتها . حيث أن الجميل يقع فى حدود قدرة الإدارك العقلى .

إن الشكل فى فلسفة *كانط* هو الذى يحدد الأثر الفنى ويعيّنه ، ولما كان للأثر الفنى وحدته وطبيعته النهائية الداخلية ، التى تؤلف كلاً واحداً ، فإن هذه الخاصية

هى التى من شأنها أن تستثير الانفعال الجمالى ، وهى مستقلة عن المحتوى ، لأننا « نرى أن هذه الخاصية ، تبدو فى حالتها الصافية الخالصة حين يتلاشى المحتوى ويزول ، كما يحدث فى الفن الزخرفى » (٥٦) .

والجمال عند *كانط* يحتفظ بالخصائص الأفلاطونية ، فهو كونى وضرورى معاً نلاحظه فى أعمال الفن المجرد . ولأن ممارسة النشاط الفنى ، فى مفهوم *كانط* يشترط أن يتحرر من العوامل الخارجية أو العاطفية ، فهو بذلك يعنى به أنه حر ، أو فعالية فردية حرة متجددة ، ومن ذلك يتكشف لنا من أين بدأت **نظرية الفن للفن** وكل النظريات الأخرى التى تحصر قيمة الفن فى بنائه الداخلى فحسب ، وفى اتساق عناصره ، وأجزائه ، متآلفة فى كل مستقل عن أى شرط خارجى ، فهى قطعاً تنبثق مباشرة عن نظرية *كانط* فى علم الجمال الشكلى .



الفن كظاهرة إجتماعية

الفن كظاهرة اجتماعية

ليس الفن نشاطاً فلسفياً بحتاً ، ولا عمليا خالصا ، إنما الفن بالدرجة الأولى إبداعى ، فالفنان دائما بحاجة إلى ابتداع أشياء ٠ وإن العمل الفنى فى حقيقته عمل فردى ، غير أن الفنان سوف لايضيف إلى تراث مجتمعه شيئاً يذكر ، إذا لم تكن جذوره قد امتدت فى أعماق المجتمع ، ذلك الذى يوفر له خاماته ومواد عمله الأولية ، إضافة إلى الجو المناسب لتداول إنتاجه ٠ ومن الشائع أن الأعمال الكبرى»(٥٧) مثل المعابد ، والكاتدرائيات ، وأشعار الملاحم ، والأغانى الشعبية كلها من عمل الشعب ، وهناك أيضاً التصوير البدائى ، ورقص الفلاحين والقصص الفلكورى ، حيث تتميز كلها ببعدها عن الاصطناع والتقليدية ، ولكن أليس من المبالغة الاعتقاد فى أن عملاً فنياً قد قام بعمله شعب بأكمله ؟؟ إن ما يعطيه المجتمع للفن هو طرق التشكيل ، ووسائل التعبير ، أما إغفال ذكر اسم الفنان على الإبداعات الكبرى فى العصور الوسطى ، فيرجع إلى أن معظم المعماريين والمزخرفين كانوا من صغار الرهبان ، الذين يعتبرون التواضع فضيلة ٠ والفن الشعبى هو الذى تهتز له مشاعر الجماعة ، وخاصة فى المجتمعات البدائية كصورة مباشرة غير مصطنعة ، كرقص أقارب العروس ، الذى تؤديه الفلاحة بتلقائية ومهارة لاتقل عن الراقصة المحترفة، وقد تدربت على ذلك منذ طفولتها ٠ غير أن الفن الشعبى ولكى يستحق تبعيته للفن، يفترض اختيار نخبة من الشعب يتم تدريبها ، ولو أن هذه النخبة تكون غير مقيدة بمبادىء تقليدية نابعة عن طبقة غير طبقتها ٠

الفن والعلاقات الاجتماعية

عندما تناول *إرنست جومبريك* Ernst Gombrich بالتحليل تمثال « *موسى* » الذى أنجزه ميكلا *نجلو* صرح بقوله : « إنى لا أعزو بأن تمثال*ميكلانجلو* قد نزا خارج نطاق سلسلة الروابط المائلة للصراعات الأبوية – البنوية ، والمواقف المضطربة



* ميكلانجلو ، يوم القيامة (القرن ١٦ ، سيستينا ، الڤاتيكان)

الناشئة عن الاندماج العاطفى الوثيق بين الاذعان للأبوية ، بسلطتها المطلقة ، والبنوة بابتهاجها بالنصر » (٥٨) فصورة « داوود » أو « الإله يخلق آدم » على سقف سيستينا ، وصور الرسل والعباد ، وموسى فى لوحة « الحساب الأخير » كلها تنبثق عن هذه السلسلة من الروابط . أما دانيل ريد Daniel Raod فيصرح فى كتابه « فن

التصوير الزيتى » بقوله : « إنها ليست الا روائع فنية ، تلك التى تدحض أصل منشئها ، وتلك التى تستطيع أن تبلغ الحياة مرة أخرى من أجل طبقة اجتماعية جديدة ، من خلال واسطة إنتاج جديدة » (٥٩) وغاية ريد تتضح بتأكيده على عبارة: إن أعمال الفن الرائعة هى التى تتجاوز الظروف المادية للعلاقات الاجتماعية التى أنتجتها ٠

لقد اعتقد تين Taine فى ضرورة تخلى الاستطيقا العصرية عن مبدأ الحكم على قيم الفن من خلال تعاليم معينة ، وإنما الواجب ان تقتصر على عملية الملاحظة والتفسير ، مثلما هو متبع فى مناهج العلم ، وبناء على ذلك حدد تين خصائص الأعمال الفنية على أساس العوامل الثلاثة : **السلالة** ، **والبيئة** ، **والعصر** ، ويقصد بالسلالة الاستعدادات الطبيعية الموروثة ، التى تؤثر فى العادات ، وفى الفنون ٠ ففى التصوير الهولندى ، على سبيل المثال ، نلاحظ ابتعاد موضوعات الصور عن الأحزان ، كانت معظمهما تجسد حب التمتع بملذات الحياة ، مما نشاهده فى الوجوه النضرة ومناظر الحفلات والأعياد ٠ أما البيئة فهى الحقيقة الجغرافية والاقتصادية والثقافية ، وهى العامل الذى يفسر كيف أن تميز أعمال مصورى فلورنسا بالرشاقة الحركية والدقة ، يرجع إلى طبيعة المناخ الجاف والسماء الصافية فى إقليم توسكانيا ٠ وأما العصر فيتمثل فى الرابطة التاريخية والسياسية ، ففى مجال الفن يؤثر الماضى فى الحاضر ، ويؤثر الحاضر فى المستقبل ٠ وبهذه الطريقة تحدث الفروق التى تميز عملاً فنياً عن آخر ، من حيث الجودة أو الرداءة ، مشابهة لتلك التى تميز الفقريات من اللافقريات ، تبعاً لترتيبها فى علم الطبيعة ، وعلى أساس أهمية الصفات فى تقارب النتائج ٠ وإذا كانت قيم الفن بهذا الشكل لاتختلف هنا عن قيم الطبيعة ، « فإن الصفات المختلفة تجلب معها فى العمل الفنى القيمة التى كانت لها فى الطبيعة » (٦٠) وقد فسر تين مغزى

ظاهرة « المدارس الفنية » على انها انعكاس لنظم اجتماعية ، ولعادات العصر والحالة العامة للتفكير ، وعلى ذلك ففن النحت الإغريقى هو نتاج وطن قد أحب جمال الأجسام ، والكاتدرائيات القوطية هى نتاج عصر القساوسة الفرسان ، أما التراجيديا الكلاسيكية فهى تصوير للعالم المنظم ، الذى يحدد فيه كل شىء مقدماً ، مثلما كان يحدث فى القصور ، وأما الرومانسية فهى تنبع من تهاون فى النظم ، وتحطم الاطارات الاجتماعية والمعنوية . ولكن أليس هذا التفسير الذى يرجع فن كلاسيكية عصر النهضة إلى أبهة العصور لاينطبق على فهم فن *ليوناردو دافنشى*؟، كما أن *رافائيل وميكلانجلو* رغم أنهما قد ابتدعا نماذجهما الفنية لتمثل الاحتياجات الاجتماعية والروحية لعصرهما ، إلا أنه لولا فنهما لظل الاتجاه الفنى فى إيطاليا دون تغيير كبير . وهذا ليس فقط الذى يدعونا إلى إنكار الاعتقاد بشكل جدى فى طريقة تين فى تفسير ظاهرة الفن ، فهناك أيضا حالات تكون فيها علاقة الفن بالمجتمع علاقة هروب من الواقع ، ورغبة فى نسيان المشاغل الجدية ، وليكن سارد حكايات « الف ليلة وليلة » و « الزناتى خليفة » ، الذى يمارس مهنته فى المقاهى العربية القديمة ، مثلاً واضحاً على ذلك ، فهو لايقدم إلى مستمعيه ما اعتادوا سماعه فى حياتهم المعتادة ، بل يقدم لهم صورا خيالية جامحة فى قالب تزيينى ، وهو ما يتوقون للاستماع إليه ، والاستمتاع به ، وهناك أمثلة أخرى عديدة تشهد على أن الفنانين الرومانسيين فى عام ١٨٣٠ لم يكونوا جمهوريين ، وعلى العكس ، لم يكن أكثر الجمهوريين رومانسيين ، بل كانوا يدافعون عن الكلاسيكية . وبالنسبة للظروف الاقتصادية نلاحظ أنه رغم بدائية الحياة الاقتصادية التى كانت تميز إنسان العصر الحجرى القديم ، فإن رسومهم كانت تتمتع بشعور جمالى نام ، وبالرغم من أن الاتجاهات الفنية قد وصلت إلى قمتها فى فينسيا عندما وصلت تجارتها إلى القمة ، إلا أنه هناك دول كثيرة أدركها الثراء رغم أنها كانت تفتقد الفن الخاص والمتميز .

فى رأى *شارل لالو* أن المثل الأعلى للقيمة كمعيار جمالى – متوفر فى المرحلة المتطورة من الفن ، ويمكن إدراكه اعتماداً على التنبؤ الخيالى . فهناك من أعمال الفن نماذج قد تنكر قيمتها فى عصرها ، إلا فى نظر عدد محدود من المتذوقين ، الذين يعتبرونها قمة المثل الأعلى ، وتظل هكذا ، حتى يأتى الاعتراف بقيمتها فى مرحلة متطورة .

عندما رأى *لالو* أن الفن حقيقة قائمة بذاتها ، كان يقصد أن يستقل بدراسة الظاهرة الفنية بعيداً عن الأحداث السياسية ، والاقتصادية ، والاجتماعية ، التى كانت أساساً لنظرية *تين* . فالفنانون يمتلكون الطرق الفنية من خلال مدرسة فنية معينة ، ويقرها جمهور عصر معين ، وهكذا تدل الأساليب والمدارس على تنظيم اجتماعى للفن . ولذلك نجد الفنون البيزنطية والقوطية ، وأساليب عصر النهضة وطراز الباروك ، يدخل كل منها فى إطار تقليد فنى معين ، فأسلوب فن *رمبرانت* مرتبط بطريقة التصوير بالألوان الزيتية ، وأفاده كثيراً ابتداع طريقة الصياغة الفنية باستخدام إمكانات الظل والضوء . وبهذه الطريقة يفسر *شارل لالو* **الفن** على أنه **متولد من الفن** ، ويؤثر فيه نشأة الأساليب ونموها . كما تؤثر القوى الداخلة فى الفن بظهور الأساليب ونموها – أما تطور الفن فيتبع فى نظرية *لالو* قانون الحالات الجمالية الثلاث ، فكل أسلوب فنى يمر بمراحل ثلاث وهى الفترات قبل الكلاسيكية وبعد الكلاسيكية ، ففن عصر النهضة قد تبعته مرحلة التناسق المكتمل فى العصر الكلاسيكى للقرن السابع عشر ، بنقاء تقنياته ، ثم جاءت بعد ذلك الأكاديمية فى القرن الثامن عشر بتلاميذ ناقلين عن الرواد ، أما الرومانسية فكانت رد الفعل العاطفى ، ففى رأيه أنها تمثل مرحلة انهيار للفن الذى أصبح خليطا بين الواقعية والرمزية ، أى أن الشروط التى يخضع لها الفن هى جمالية قبل أى شىء آخر . غير أن فهم *لالو* للفن الكلاسيكى على أنه المثل الأعلى للكمال وأن

الرومانسية مجرد تحسسات بدائية يعد خطأ ناشئاً عن الحكم بناء على اعتقاد بأن التشابه أو التقليد هو غاية الفن . أليس هناك مدارس فنية تجمع فيما بينها فنانين بعضهم يشترك فى نفس المفاهيم الجمالية والوسائل التقنية ، والبعض الآخر يختلف فيما بينه ، فالفروق المتباينة بين المصورين الانطباعيين واضحة ، رغم اشتراكهم على نفس المبادىء الأساسية - إلا أن طريقة مونيه فى رسم زهرة تختلف عن طريقة *رينوار* فى رسم الزهور .



مالرو والعالم الخاص للفن

إن عمل الفنان فى رأى *مالرو* أن ينتقل من عالم للأشكال الى عالم آخر للأشكال ، وهو فى ذلك يحاول ان يتخلص من الصيغ التقليدية الشائعة فى عصره من أجل ابتداع غيرها ، ويكون بذلك قد عمل على تحديد جمالية عصره · فما كان يهم كلا من *مانية* ، و*ديجا* ، و*رينوار* هو ابتداع أسلوب متميز فى التصوير ، ولم يفكروا فى خلق فن قومى ، رغم ان فنهم قومى ، ويحمل طابع بيئته وعصره وحضارته · فمطالبة العمل الفنى بأن يكيف نفسه بنموذج مرسوم معناه محو صفته الفريدة ، وقوته العالمية ، لأن الفردية لاتتعارض فى جوهرها مع العالمية ، وما من عمل فنى يكتسب مغزى عالمياً الا كان يتمتع أصلاً بمغزى قومى ·

وعندما أصبحت الأصالة مطلباً وهدفاً فى الفن المعاصر ، رغب الفنان أن يحقق أسلوبه وطريقته وعالمه الخاص ، غير أن كوكتو يشك فى إمكان تحقق مبدأ الأصالة بشكل مطلق ، ويؤكد على أن مجرد تجديد بريق فكرة عادية ، وإلقاء الضوء عليها يلفت إليها النظر ويجذب انتعاشها البصر ، ويعطينا التحليل الفنى لأعمال موسورجسكى الموسيقية دليلاً ، رغم كل ما تتمتع به من فرادة متميزة ، على أن فنه لم يخرج من العدم ، أو فجأة ، بل هناك أثر لاقتباسات عديدة مأخوذة عن موسيقى *دى بوسى* · وعندما يقلد ديجا فى رسمه فن *هوكوساى* فذلك يحدث من خلال فكر واضح نابع من داخل الفنان ، الذى به يتحول نشاط النقل التقليدى إلى الربط الحقيقى بين الحركة الانطباعية وإبداعية الرسوم اليابانية · فالإنسان لايتأثر حقاً إلا بما يستطيع أن يخترعه ، لذا يبحث التعبيريون والسرياليون فى النحت الزنجى عن المعانى الرمزية والسحرية ، أما الوحشيون والتكعيبيون فقد رأوه من خلال رؤية تشكيلية بحته ، تشجع على قطع كل صلة بالقواعد الكلاسيكية فى الفن·

ربط دركايم وهو يبحث عن نموذج معيارى يقيس به ظواهر العالم المعنوى بين علم الاجتماع والبيولوجيا ، فأخضعه للمنهج الوصفى ، ليتخلص بذلك من سلطة الحكم المطلق (القبلى) من ناحية ، ومن اللجوء إلى مفهوم الحدس العاطفى من ناحية أخرى ، ومايميز المنهج المعيارى الذى اتخذه دركايم هو استناد معياره على القيم ، تلك التى استبعدتها المناهج الوصفية والتفسيرية (مثلما هو عند تين) غير أن فكرة القيم هنا ليست بمفهومها المطلق ، كما هو فى المذاهب اليقينية » (٦١) فالقيمة لاتوجد - فى رأيه - إلا بمقارنتها بقيمة أخرى ، وبهذه الطريقة قد ضمن دركايم الجمع فى منهجه المعيارى بين الجوانب الإيجابية فى كل من المنهج الوصفى والمذهب اليقينى فى تركيبة واحدة ، وهكذا فالعلم المعيارى الذى يدرس احدى القيم الإنسانية الرئيسية ، وهى الجمال هو الاستطيقا ، مثله كعلم المنطق الذى يدرس الحق وعلم الأخلاق الذى يدرس الخير ، وهما أيضا قيمتان إنسانيتان أساسيتان ، أما جمال الإستطيقا فهو دراسة الآراء التى تدور حول موضوع القيمة المقارنة لذوق وسط الأذواق الأخرى ، دون ان يتعدى ذلك إلى إصدار الأحكام التقريرية أو صياغة القواعد التى هى مهمة العلوم غير المعيارية .



الاستطيقا التجريبية

ظهرت **الاستطيقا التجريبية** كمنهج يستخدم التجارب على الأشياء التى تحدث لذة ولها صفات استطيقية يمكن قياسها ماديا . ويعد فخنر رائداً من رواد الاتجاه التجريبى فى دراسة الظاهرة الجمالية ، فقد قام بتحليل العديد من الأشكال ، ووضع الجداول الإحصائية والبيانية ، سعياً وراء تعيين **القطاع الذهبى** فى وحدات من **الجمال المحسوس** ، وقد أجرى تطبيقات على قانون الانسجام أو البناء القوى الخاص بالشكل « الجيد » ، فهو يرى أن القطاع الذهبى « يمثل **الكم الإعجابى** لأذواق المشاهدين ، أى الكم الذى يحوز إعجاب الغالبية ، وذلك يعنى دراسة الجميل دراسة قياسية ، أو استقرائية ، مثلما يحدث فى مناهج العلوم التجريبية وقد استخدم فخنر تلك المناهج فى بحوثه لقياس شدة اللذة الجمالية، ومثيرات الإحساسات الذاتية على اعتبار أنها موضوعية . وكان من الطبيعى أن تستلزم محاولا الكشف عن « القطاع الذهبى » شرط « إستبعاد الخصائص الشخصية البحتة للأذواق الاستثنائية الشاذة التى قد تعوق استخلاص العلاقات الضرورية المشتقة من طبيعة الأشياء . » (٦٢) فعندما يشرع فخنر فى دراسة السبب وراء الإحساس بالتفضيل تجاه أبعاد شكل معين عن أبعاد شكل آخر لايتمتع بنفس الأبعاد ، فإنه يعمل قبل كل شىء على إقصاء كل العناصر الأخرى المصاحبة للشكلين فى تجربته ، ومنها العناصر اللونية ، والظلية والملمسية وغيرها . غير أن معظم دراسات فخنر قد اقتصرت على الأشكال الهندسية البحتة والبسيطة، مثل المستطيلات ، والأشكال البيضاوية ، والمثلثات والمستقيمات المقسمة، والنقط ، وقد أراد من دراستها أن يتوصل إلى حقائق كانت قد تنبأت بها من قبل الاستطيقا الميتافيزيقية من خلال الفروض التعسفية ، واعتماداً على العلاقة الميتافيزيقية للأعداد « الصحيحة » كقيمة ثابتة . فلكى يتمكن الباحث فى مثل هذه الدراسات من أن يتوصل إلى قوانين كلية ينبغى عليه تبسيط التجارب ، وإخضاع

عدد كبير من الأفراد العاديين للدراسة حتى تستبعد خصوصيات الأذواق الفردية «التى تحول دون استخلاص العلاقات الضرورية النابعة من طبيعة الأشياء. »(٦٣) وبهذه الطريقة يمكن إحصاء النتائج الجماعية واستنتاج **النموذج الوسط** العادى للذوق ويتبع ذلك رسم المنحنيات البيانية التى تمثل تغيراته . وفى إحدى التجارب على اختيار نموذج لأبعاد نافذة مستطيلة الشكل ، توصل إلى اتفاق على استحسان نسبى للمربع ، ونفور من المستطيلات المطوطة ، كما لوحظ أن أكثرية التفضيلات حظيت بها علاقة **القطاع الذهبى** كنسبة جميلة ، وبشكل مطلق ، حيث فيها نسبة الضلع الصغير إلى الكبير فى المستطيل الذى تتمثل فيه ، هى نسبة الكبير إلى مجموع الضلعين ، وهى النسبة فى الكسر ١ : ١.٦١٨ ، كذلك هى النسب : ٥-٨ ، ٨-١٣ ،١٣-٢١ . وقد لوحظ قلة استحسان المربع المنتظم فى الإستطيقا التجريبية أحياناً ، لكونه يتصف بالوحدة ويخلو من التباين مما يضفى عليه ثقلاً ورتابة ، أما ما يعمل على إضعاف بناء مثل هذه الأشكال ويؤدى الى قلة انسجامها فهو المبالغة فى استطالة المستطيلات ، أما ما يعلل تفضيل النسبة الذهبية فهو جمعها بين العنصرين : الوحدة والتنوع .

واقتصار فخنر فى دراساته على الأشكال الهندسية البحتة قد صبغ أحكامه الجمالية المستنتجة بصبغة تجزيئية ، وخاصة عندما استبعد من تجاربه تلك العناصر المصاحبة التى تشكل موضوع تجربته . غير أن « كل عمل فنى يتكون من تآليفات عبارة عن بناءات عقلية وتنكيكية تشكل البناء الكلى للعمل سواء أكان موسيقياً أم تشكيلية أم أدبياً . ومن المعروف أن الإحساسات التقنية والطرائـــق الفنية التى أوحت بها تشكيلات فنانى الإغريق تختلف عن التـــى قدمتها تشكيلات القوطيين . ومع ذلك نجد استخدام معيار القطاع الذهبى الشهير بقيمته المجردة الثابتة قد احتفظ بتقدير لايتغير ، مما يجعلنا نعتقد بأن وراء تفضيله قيمة طبيعية، أكثر منها تكنيكية أو إستطيقية .



عـالـم الفـن

علل *أرسطو* مفهومه عن الاستمتاع الجمالى ، الذى حصره فى الإحساس باللذة من خلال الفن ، وذلك فى السياق التالى : « نحب الإيقاع الموسيقى ، لأنه خليط من عناصر متنافرة تتقابل فيما بينها تبعاً لنسب معينة ، وهذه النسب تمُت بطبيعتها إلى النظام ، والنظام مستحب مادياً منا . » (٦٤) وهكذا نرى أن *أرسطو* قد علل سر الإحساس باللذة بأنه راجع إلى النظام فى **الإيقاع والانسجام والتناسب** .

تكمن الوظيفة الأساسية والبارزة فى الفنون الجميلة فى حدود حاستى السمع والبصر ، ورغم كونهما من أجهزة الحس التى تتميز بدقتها وعمقها ، نجدهما يهمَلان عادة لأغراض عملية أكثر من غيرهما ، فاللون هو المادة الأساسية فى فن التصوير ، أما **الإيقـاع** والنغم فهما بالنسبة للموسيقى يعدان مصدراً لكل فنه « وهكذا تتحول الحواس من مجرد كونها مثيرات للفعل والحركة الى مجالات للإمتاع . » (٦٥) وعلى ذلك يكون أساس الفن حسياً ، فلا جدال فى أن سحر أعمال فن التصوير يكمن فى بناءاتها وتكويناتها ، غير أن الذى يأسرنا فى مثل هذه الأعمال هو قطعاً الألوان فيها .

وبدراسة حياة الإنسان فى العصر الحجرى القديم نعثر على مايشير إلى عدم وضوح أسبقية « الضرورى » على « الجميل » ، أو على أن الأساسى قد سبق الزخرفى الخالص . إن قصة الفن كانت قد بدأت منذ آلاف السنين ، « فرسوم الكهوف قد رسمها قناص الوعول – إنسان العصر الحجرى القديم الذى عاش فى الفترة مابين ٢٠٠ ألف الى ٢٠ ألف سنة قبل الميلاد . » (٦٦) فالإنسان الأول ، رغم مخيلته البدائية ، لم يكتف بصنع الأوانى والسلال ، وإنما قام بتصميمها ، ولم يكتف بالبحث عن شق فى جبل يأويه من شر بيئته ، أو كهف يستقر فيه ، بل زين كل هذه الأماكن بالرسوم ، وأغراه مافى الألوان والخطوط من متعة . لذا نجد

هناك دليلاً على أن قصة فن التصوير قد بدأت حينما رسم الإنسان قبل أن يعرف الكتابة ، وقبل أن يتمكن من بناء منزل أو نسيج ملبس . لقد أظهر هؤلاء الصيادون مقدرة خارقة للعادة ، فإنهم قد تمكنوا فى رسومهم من الإيحاء بالتدرجات اللونية ، وبالحركة الحيوية للخطوط ، ومن تخطى الصعاب التى فرضتها طبيعة السطوح التى نفذت عليها الرسوم . وقد كشفت أعماله النحتية عن العنصر التصميمى الواضح ، فقد عثر فى كهف « التاميرا » على صور جميلة ومدهشة التعبير ، أنجزتها موهبة متطورة ، لم تكن متوقعة من إنسان عصر ماقبل التاريخ ، الذى يعد بالنسبة للعقلية التقليدية فى القرن التاسع عشر « بدائياً وهمجياً » . ورغم ذلك « ففن التاميرا ، الذى أنتج فى العصر الباليوليثى كان عمل إنسان عاقل تماماً . » (٦٧) ولم يكن إنساناً بدائياً . بل إنه بالإمكان أن نكشف فى هذه الرسوم عن ارتباط يوحد محتواها ، ويؤكد على الطريقة المستخدمة فى صياغة الفراغ ، والانتفاع به ، لتمثيل أكثر جوانب التعبير فى كل عنصر من عناصر الموضوع ، وهكذا كشفت رسوم الكهوف عن قدر متميز من الحساسية الجمالية التى أساسها الموهبة ، والتى عبرت بصورة حيوية وإيقاعية عن الحركة المتمثلة فى المظاهر الشكلية فى هيئة الحيوانات ، ويلاحظ فى هذه الرسوم أن معظمها لحيوانات ، وقد خلت تقريباً من تمثيل الأشكال البشرية ، فقد كان يخاف الفنان إذا مارسم صورة واضحة لنفسه أو لفرد من عشيرته « أن يتبعه الشؤم الذى يقيد به الحيوان . »(٦٨) إن المكان فى « التاميرا » وأيضاً فى «لاسو » ، يضج بالحيوية ، « فالمرء يشعر أن الصور ربما قد زرعت هنا ، كما فى رحم الأرض الأم ، لكى تتكاثر الوحوش ، ولكن معظم هذه الحيوانات قد زال عن وجه الأرض فوق هذه الكهوف . » (٦٩) ومع ذلك فهى مازالت تتكاثر فى النفس البشرية ، وهى تقتحم صورها ظلمة أحلام المخيلة . والسبيل الى الاستمتاع بها هو مشاركة حياتها خيالياً ، وبغير ذلك ستظل الصور سطوحاً ملونة ، بارعة حقاً ، ومشحونة بالحركة والانفعال ، غير أنها سطوح ، أما ***الخيال*** فهو المقدرة الخاصة التى تميز

الفنان ، وهى أيضاً المنفذ إلى عالم الفن والاستمتاع بآثاره .

لقد سبق الإنسان فى عصوره الأولى إنسان العصر الحديث فى ممارسة الرسم والتصوير والنحت ، بحس ونقاء طبيعيين ، « ولقد عُثر فى ليموى Limewi فى فرنسا على شظايا وحصى ، عليها رسوم مصممة بيد مُعلم . » (٧٠) إن هذا الإنسان قد استطاع أن يسجل فى رسومه تعبيرات الألم والخوف ، وحالات الهجوم والهياج بأسلوب النزعة الطبيعية ، بل إنه بحث عن أفضل طريقة لتكوين أثر بإرادته ، بحيث يظل الأثر باقياً بغرض أن يحول إرادته هذه إلى حقيقة ، وقد أخرج شيئاً إلى حيز الوجود . فالإنسان الأول كان يتمتع بغريزته بملكة حسية أولية وأصيلة ، تدفعه لخلق شىء بإرادته يتسم بالثبات والجمال ، لذلك خلق شكلاً يعادل عواطفه ، أو يرمز إليها فى مكان خارج الزمان .

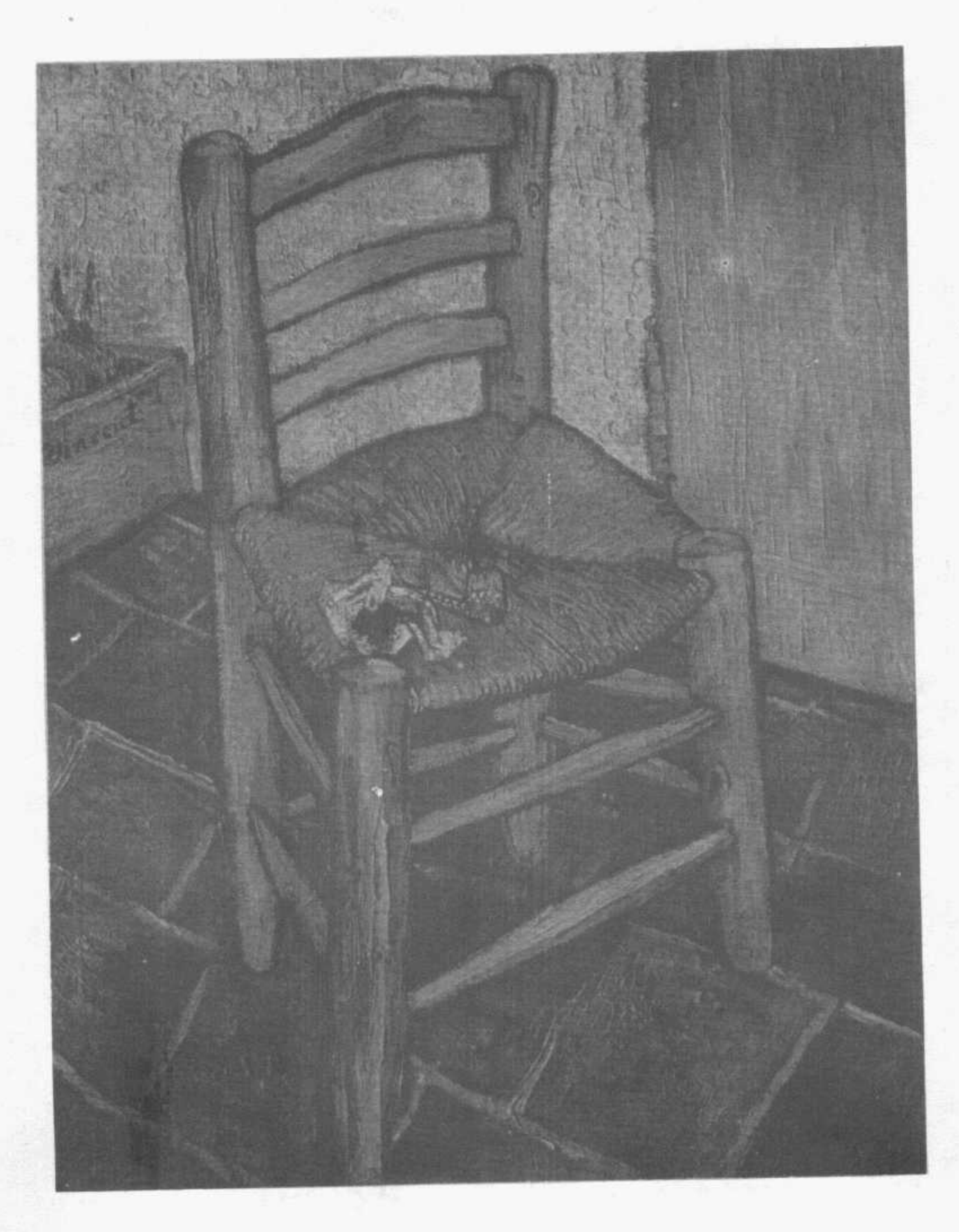
وإذا انتقلنا الآن إلى عملية الاستمتاع بأعمال الفن نجد أن المشاهد الذى يتأمل عملاً فنياً يستوقفه ، ويثير اهتمامه ، مافيه من قيم تشكيلية مميزة له ، أو بمعنى آخر ، مافيه بالفعل مما يهم العين . **فإن الإستمتاع التشكيلى الخالص** لصورة سيقتصر قطعاً على الخطوط والألوان والأشكال والحجوم ، التى يشتمل عليها عمل فنى . وأول خطوة فى طريق التذوق والتقدير الجمالى لأعمال الفن التشكيلى هى استرجاع العين فطرتها الأولى فى سرعة الاندماج فى موضوع الرؤية ، بحثاً عما يستمتع به النظر ، وكأن المشاهد مقدم على تجربة عاطفية مباشرة بينه وبين الصورة « فالمرء لايتمتع بالفن العظيم إلا إذا جاءه ، كما يجىء أصدقاؤه المقربون ، بانفتاح وتعاطف ، فمن لايتمتع بالصورة الرائعة لايراها حق الرؤية » (٧١) .

وكان بيرجسون قد اكتشف أهمية الإدراكات الحسية المتعلقة **بالجمالية الحركية** ، فالإدراك الحسى عنده يمثل نوعاً من السهولة فى الحركات الخارجية ، يرجع إلى الشعور بالإنسجام ، وعمل الفنان هو تحديد نوع الحركات التى سوف

يشاركه فيها جسد المشاهد ، وهذه الظاهرة تعرف بـ « التمتمة الجسدية » ، غير أن عدوى الحركة قد يمر بها متفرج لمباراة ملاكمة عندما يشعر بحالة التوافق الغريزى . فاللذة الجمالية هنا لاتقع أساساً فى إطار الحواس ، وللجميل صفة تحقيق التناسق بين الحساسية والفهم ، وفى إدراك الجمال علاقات ونسب ، أما المتعة الجمالية فمصدرها الحواس ، وقد اضاعها العقل والمخيلة .

ورغم ذلك يؤكد كروتشة ، فى فلسفته ، على الطابع الذاتى للنشاط الفنى ، ومن رأيه « أن كل من يتذوق الفن إنما يدير بصره نحو تلك الجهة التى يدله عليها الفنان ، لكى ينظر من النافذة التى أعدها له الفنان ، محاولاً أن يعيد تكوين تلك الصورة فى نفسه . » (٧٢) وثمة تواصلاً يتحقق بين الفنان والمشاهد عبر تلك الأعمال الفنية التى عبر فيها عن نفسه ، فإبراز الفنان للصورة الفنية إلى حيز الوجود ، تلك الصور Image التى أشعرته بالغبطة حين نجح فى إنجازها ، هى نفسها صورة قد اغتبط لرؤيتها الآخرون ، « وكأن غبطة الإبداع قد استحالت إلى غبطة تذوق ، والحق أننا إذا كنا نفهم عمل الفنان ونتذوقه ، فذلك لأن ثمة وحدة أصيلة فى المشاعر تجمع بين البشر جميعاً . » (٧٣) فمن رأى كروتشه أن المتأمل للعمل الفنى يستطيع أن يتذوقه ، لكونه يستطيع أن يستعيد فى نفسه الظروف ذاتها التى صادفت العملية الإبداعية ، وأن يستعيد فى ذهنه الخيالات التى طافت بذهن الفنان . إن كروتشه ينفى إذن وجود الجميل وجوداً حقيقياً ، فالموضوع الجمالى عنده ليس إلا مجرد موضوع سيكولوچى ، يتوقف على نشاط وفاعلية الذات إزاء الأشياء . ووعينا الجمالى إزاء أعمال الفن هو الكفيل بتحقيق تحليل الموضوع الجمالى ، أما سلوك المتذوق فيوصف بالطريقة نفسها التى يوصف بها سلوكه العملى الحسى ، أو سلوكه الإدراكى أو الخلقى .

أما باش الذى رأى أن الإدراك الجمالى أو التأمل هو الموضوع الرئيسى لعلم الجمال كله ، ففى رأيه أيضاً أن المهم فى التجربة الجمالية إنما هو « الذات » وليس



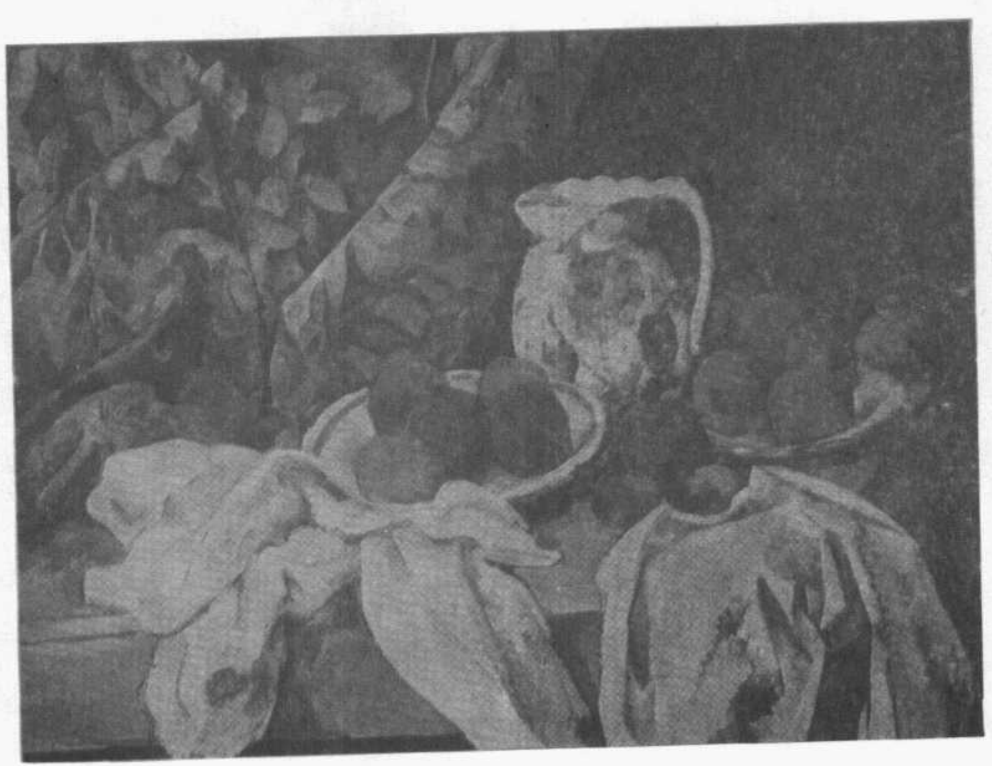
* ڤان جوخ ، كرسى وطبيعة صامتة (١٨٨٩ ، التيت جاليرى ، لندن)

« الموضوع » . إن الفعل الجمالى عنده ، والذى ينعكس أثناء استجابة المتذوق للموضوع الجمالى يستلزم توقف الذات من أجل الاستغراق فى التأمل ، ولكون الفنان قد منح تجربته الفنية الحياة ، فقد أكسبها جاذبية على نحو يجبر العين على التوقف من أجل المتعة فى الرؤية ، أو يجبر الآذان على الاستماع . والاستغراق يعنى الاهتمام الكامل فى **التأمل الإستطيقى** نحو إدراك الموضوع لذاته دون تحليل الموضوع ، ومما يجعل عملاً يصور موضوعاً عادياً ، مثل كرسى « *فان جوخ* »موضوعاً للإنتباه والتأمل ، هو معالجة الفنان له ، إضافة إلى العناصر الخيالية التى أكسبت العمل حيوية ، وذلك هو مايجذب المتذوق إلى الإستغراق فى الموضوع حين يعجب به لذاته .

وتتميز لحظات الاستمتاع فى تجربة المتذوق بالترابط بين الحاضر والماضى والمستقبل . وقد نوه *أرسطو* ، قديماً إلى ذلك ، عندما وصف طبيعة الحوادث المسرحية بأنها تترابط ترابطاً ضرورياً ، لأنها ، وكما يرى *ديوى* أيضاً « تجربة خاصة » تتميز بالوحدة والحيوية وهكذا « الفن إنما يؤكد بكل شدة تلك اللحظات الخاصة ، التى يجىء فيها الماضى ، فيزيد من قوة الحاضر ، ويجىء فيها المستقبل فيكون بمثابة إنعاش ماهو ماثل فى اللحظة الراهنة . » (٧٤) رغم أن ضرورات الحياة الاجتماعية قد أدت إلى تفكيك تجربتنا فعُزل الخيال عن الأداء ، وتميزت العاطفة عن التفكير ، أما الفن فهو الدليل على إمكانية أن يعمل الإنسان على تحقيق الترابط بين الحس والدافع والفعل ، ككائن حى متوحد .

ويتبع عملية **الإستغراق** فى التأمل ، استبعاد كل ماعدا الموضوع الجمالى من مجال إدراكه ، والموضوع الجمالى لكونه يتمتع بطابع ظاهرى ، فلكى نستمتع به ينبغى تركيز النظر نحو شكله ومظهره على أنه « ظاهرة » وليس حقيقة واقعية ، وحينئذ سيصبح أى موضوع فى عمل فنى (وليكن مقعداً) ليس مجرد إشارة لرغبة عملية (أى فى الجلوس) ، وإنما سيصبح جزءاً ونقطة فى تكوين ، وشكلاً

له مغزى تصويرى ، ويتحول إلى شىء يستحق النظر إليه كموضوع تصويرى ، وليس حدثاً أو أداة ، أو إشارة عن حالة انفعالية ، أو عن نزوة « إنه لحظة مفعمة بالحيوية وممتلئة بالنظام .. بهية الطلعة .. والنظر إليها متعة . » (٧٥) فلون التفاحة فى حياتها الجامدة ، كما تبرزها لوحة فنان مثل *بول سيزان* (طبيعة صامته) هو الذى يستولى على حس المشاهد ، فبهذه الطريقة تصبح شيئاً يرى فى وضوحه وشفافيته ، وليس شيئاً مثيراً للأكل ، وتستبدل هنا الرؤية العملية بالرؤية الجمالية .



* سيزان ، طبيعة صامتة (١٨٩٩)

وهناك عبارة *لموندريان* يقول فيها « إن نقاء التشكيل .. لايتفق مع الأحاسيس الموضوعية ، ولا مع الإدراك . » (٧٦) فالتشكيل الخالص هو التآليف بين عناصر البناء وتنظيمها كهدف للفن ولتحديد قيمته ، « ذلك الفن الذى تنحصر قيمته فى **التنظيم الشكلى** الذى يقوم على تجريد ضروب الانسجام . » (٧٧) وكان



* كاندنسكى ، موقعة حربية (١٩١٠ ، لندن ، التيت جاليرى)

فاسيلى كاندنسكى (١٨٦٦ - ١٩٤٤) هو الآخر يتطلع إلى جمال منعزل عن الطبيعة الزمانية - المكانية للأشياء ، فبإمكان الفنان - فى رأيه ، أن يتوصل إلى تحقيق ذلك عندما يتجاوز إحساسات الفرح ، والألم ، والرعب ، وقد شبه *كاندنسكى* أعماله فى التصوير بالمؤلفات الموسيقية ، وبتطور تجاربه تكشف لديه إمكانية الاستغناء عن الأشكال الطبيعية ، ومن أعماله التى تتبع المذهب التجريدى التعبيرى لوحة « موقعة حربية » (١٩١٠ ، التيت جاليرى ، لندن) .

أما التأكيد الواضح على تبدية الشكل فله أصل فى فلسفة الفيلسوف *كانط* .. الذى من مفاهيمه ، أن الأهلية الجمالية ، هى للشكل فحسب . أما فى الفن فيقوم الشكل بمفرده بخدمة الغرض ، حيث يستدعى أحاسيس المتعة الذاتية . ونتيجة للحدس (العيان المباشر) ، سيمتلك المشاهد منذ البداية إحساساً مبهماً ، إما أن يجعله ينجذب إلى الموضوع أو ينفر منه . و« الحدس » يفهم عند الصوفيين على أنه « الانجذاب » ، والمقصود هنا أن الذكاء لايكفى لفهم الجميل ، أما إذا أردنا ذلك ،

فينبغى أن نضع أنفسنا فوق العقل « فى حالة الانجذاب التى هى تكشُف غير عقلى للحقائق فوق الحسية . » (٧٨) وتعنى عملية الانجذاب فى نظرية « الحدس » Intuition انه لإدراك الجميل علينا أن نحيا ، وأن ننفعل به فى أعماق أنفسنا دون تحليل حينما تأتى « الاستطيقا » من القلب لا من العقل والتفكير ، وهنا سيتخذ المتأمل موقفاً وجدانياً إزاء العمل ، وعندما تنشأ بينه وبين العمل علاقة تشبيهية ، عن طريق بعض الحركات العضوية ستنتقل اليه الانفعالات التى يتضمنها الأثر الفنى ، بطريق العدوى ، أو التأثير الوجدانى فيشعر بأنه يحيا ويعانى حياة ذلك العمل .

ومفهوم الطابع الجمالى فى نظرية *باش* لايتوقف على خاصية مميزة كامنة فى الموضوعات ، وإنما يتوقف على الطريقة التى يتصور بها المتذوق هذه الموضوعات ، وطريقة تأمله واستمتاعه بها ، وأيضاً الحكم عليها . ففى أثناء تأمل موضوعات الفن يضفى المشاهد عليها روحاً من حياته ، فتدب فيها الحياة . فبالرغم من تمتع الموضوع الجمالى بطبيعة خاصة تفرض على المشاهد طريقة خاصة فى تذوقه ، إلا أن الفعل الجمالى الذى يجعل تلافى الذات والموضوع ممكناً ، إنما هو فعل التقمص الوجدانى ، الذى أطلق عليه باش اسم « التعاطف الرمزى » . فلكل تجربة جمالية طابعاً تشبيهياً تختلط فيه المعرفة الفنية بالمعرفة الصوفية ، ويتم فيه الامتزاج بين الذات والموضوع ، وتنهى العلاقة بفناء الذات فيه ، فالذات تشعر أثناء التأمل الفنى بأنها فعلاً قد صارت خطاً أو إيقاعاً أو نغمة أو سحابة ، دون أن تدرك أنها تضفى على الأشياء مافى حياتها من عمق وقداسة ، *وباش* يرى أن ثمة تبادلاً مستمراً يتم بين شعورنا وبين العالم الخارجى ، فنحن نرق للنسيم ، ونئن مع هدير الرياح ، ونتصلب مع صلابة الصخور ، فنترجم إحساساتنا البصرية والسمعية إلى إحساسات بالحركة ، فتشيع الحياة فى كل إدراكاتنا الحسية ، وذلك مايجعلنا ندرك أكثر الوقائع غرابة ، ويصبح فى مقدرة المتذوق أن يرد أكثر الصور والأشكال تجريداً الى قوى حية مجسمة بفضل إدراكه الجمالى لها .

إن لمفهوم **التقمص الوجدانى** ، عند *باش* صيغة رمزية تفسر طابع عملية التذوق الفنى ، فالذات وهى تستغرق فى تأمل الموضوع الجمالى تتأمل ذاتها ، وتبحث عن نفسها عبر عالم الأشياء . وهكذا يستبعد *باش* من نظريته فى « التعاطف الرمزى » العوامل الحسية للموضوع الجمالى ، حيث يعتبر أن اللذة التى تولدها الموضوعات الجمالية هى ، مثلما يعتقد أيضاً *كانط* مجرد ضرب من الانسجام بين شتى ملكاتنا البشرية ، أى بين **الحساسية والمخيلة والفهم** ، إذ أنه عندما يتأمل المتذوق عملاً فنياً فإنه يقوم بالتوفيق بين شعوره ومعرفته من ناحية ، ورغبته فى الاستمتاع من ناحية أخرى . غير أن التعاطف الرمزى الذى هو جوهر نظرية التقمص الوجدانى ، عند *باش* لايقتصر على الإدراك الجمالى ، بل يقترن بالإدراك بشكل عام ، فالإدراك الحسى يفترض ضرباً من التواصل ، أو المشاركة بين الذات والموضوع ، وليس بالضرورة أن ينطوى هذا الإدراك على قيم جمالية .

وكذلك *سانتيانا* ، فى رأيه أن تذوق الجمال ليس مجرد إدراك حسى ، بل هو بالأحرى إدراك لقيمة ، أو اكتشاف لدلالة جمالية لايعقل أن يستوعبها أى مظهر حسى بتمامها ، فليست القيمة الجمالية فقط فى فن الزخارف الخارجة عن طبيعة الأشياء ، فنحن نعجب بالطريقة التى يتلاءم بها تركيب شىء مع وظيفته ، كما أن القيمة الجمالية تزداد عندما يعضد مظهر الشىء منفعته ، وخاصة فى الفنون التطبيقية . وحسب قول *سانتيانا* : « إذا كان للفن أن يحرر العقل والقلب ، بأن ينقلنا من حال إلى حال فإن ذلك ماتفعله الطبيعة ويفعله التفكير ، بشكل عام ، وإذا كان هناك مايجذبنى فهو الأماكن الجميلة ، والعادات الجميلة ، والنظم الجميلة . » (٧٩) إذن بمعناه التقليدى لايجد رضاه فى الفنون . أما مايميز العمل الفنى عن الطبيعة فهو الإطار الذى ينظم الموضوع الفنى ويوحده ، ويربط ويحدد شكل التجربة الفنية ، فإن الطبيعة لاتصنع لمناظرها إطاراً .

إذن إن مايميز العمل الفنى عن الطبيعة **هو الإطار** ، فإذا كانت الطبيعة لاتضع لمناظرها إطاراً ، فإن الإطار هو الذى يجعل العين تتمكن من الإحاطة بالتجربة الفنية ، ولو أنه إذا أدركت الطبيعة جمالياً ، عندئذ سيكون المشاهد قد وضع إطاراً على المنظر الطبيعى ، ويضع حدوداً لما انتبه إليه جمالياً ، فلكى يُرى المنظر الطبيعى لابد من أن يشكل ، وأحياناً يصبح افتقار الطبيعة إلى التنظيم الشكلى ، بمعناه التقليدى ، هو مايحقق قيمتها الإستطيقية ، مثل المناظر التى تتمتع بطبيعة هيولية ، ومناظر العواصف والسماء الواسعة ، والتى تخرج على كل إطار يُفرض عليها ، تلك التى توحى بالجلال . ومن رأى العالم الانجليزى *إدموند بيرك* أن الرائع والجليل هو « كل شيء يثير فينا فكرة الألم والخطر ، ويشعرنا بالرهبة والخوف ، ويعمل بطريقة مشابهة للرعب ، .. كذلك فالألوان القاتمة تمكننا من خلق لوحات ضخمة هائلة ، أما الجبل المغطى بلون أصفر مفرح فهو لايثير فينا فكرة ما ، بعكس الجبل المظلم ، والسماء المطبقة بالغيوم السوداء ، فإنهما يثيران الروعة والجلال . إن الليل له روعة وجلال لايظهران فى النهار .. ومن خصائص الروعة فى العمل الفنى الأصوات الهادرة فى الموسيقى ، ومايصحب ذلك مما هو مروع أو هائل مخيف . أما الانتقال والتدرج فى الشيء الرائع فيكون حاداً فجائياً . » (٨٠) وذلك ندركه فى أعمال المصور الاسبانى *جويا* Goya حين لجأ فى صوره إلى تصوير مشاهد تموج بالدماء والمذابح ، والنساء اللاتى يشهقن بالبكاء أو اللاتى يذبحن رجالاً متوحشين . وقد كتب *يوهانس بتش* حول لوحة *الجريكو* El Greco المسماة « عاصفة على توليدو » يقول : « إن عاصفة مدمرة تتجمع ، وأكداس كثيفة من السحب تملأ الأفق . وقد بدأت بالفعل تلقى بظلالها على أطراف المدينة تشحب وترتجف أمام المصير الذى يهددها . وأخذت التلال الخضراء التى تقوم فوقها مدينة « توليدو » فى تغيير ألوانها ، واكتست بلون أخضر شيطانى . وهى تحصر بينها النهر الذى جمد فى مكانه ، وكأنما أصابه الشلل رعباً من الهول الزاحف ، وأصبح يشكل كتلة جامدة مترقبة تحيط بجزيرة صغيرة ، ترقد عارية



* الجريكو ، دفن الكونت أورجاز (١٥٨٦ ، توليدو)

جرداء تنعكس صورتها على السماء المفزعة ، وأصاب الرعب الحشائش والأشجار فوقفت منتصبة بلا حراك . إنها لحظة السكون التى تسبق العاصفة . والسحب عند الأفق تزداد قتامة وسواداً ، ويجعلنا الفنان نسمع صوت الرعد يقترب ويجعلنا

نشعر بلمعان البرق . إنها عاصفة كونية آتية .. ذلك مانحس به إحساساً عميقاً . » (٨١) وهذا العمل نموذج لفنان لاتوحى رسومه بنظرة متفائلة إلى العالم ، بل تعرض علينا عالماً تواجهه العواصف ، وإنعكاس السحب هو الذى يضفى على المنظر كله كآبة مفزعة عبر عنها *الجريكو* بكل قدرته الرائعة .

والتعبير عن الجلال قد تجسده عمليات **المبالغة** Exageration ، كأن يلجأ الفنان إلى تضخيم أجزاء معينة فى موضوعات العمل الفنى ، ولتكن صور الأشخاص ، كما فى الفن الرومانسكى ، حينما صور « المسيح » بحجم يتضاعف عدة مرات عن حجم الحواريين ، وذلك بقصد إبراز صفة العظمة والجلال . فالرائع الجليل رغم كونه معياراً استطيقياً فإنه « على عكس الجميل ، ينفر عن البساطة ، ويبتعد عن سمة التدرج . » (٨٢) وهنا تبزغ فكرة تجاوز الجمال البحت ، فى مفهوم الاستطيقا لتشمل أيضاً المخيف أو الحزين أو القبيح – وفى مجال الفن أمثلة أخرى من تراث الأدب اليونانى تصور « ميديا وهى تذبح أبناءها إنتقاماً لنفسها من غريمها . » (٨٣) ومن رأى *بيرك* أن الجليل والجميل وجهان للحكم الجمالى على اعتبار انهما فكرتان بطبيعتين مختلفتين ، فالأولى تقوم على الألم بينما تقوم الفكرة الثانية على اللذة ، وإذا كانت الموضوعات الجليلة تتميز بأبعادها الكبيرة والضخمة ، نجد الموضوعات الجميلة تتميز بالصغر نسبياً ، بل بالنعومة . وبينما يتمسك الجمال بالخطوط المستقيمة نجد الجليل يميل إلى الإنحراف بالخطوط المستقيمة . وإذا كان الجمال ضعيفاً ولذيذاً فالجلال فى الغموض والثقل .

وكان *كانط* قد ميز بين الجميل والجليل تميزاً ميتافيزيقياً على أساس أن الجميل هو مايمتع نظر المشاهد مباشرة ، دون واسطة الحس ، أو تصورات الفهم ، بغض النظر عن أى منفعة ، وأما الجليل فهو يمتع المتأمل مباشرة عن طريق تعارضه مع الاهتمامات الحسية ، والجليل والجميل يستندان إلى أسس ذاتية ، ويتحدان فى الذات . ومن صفات **الجميل** أنه يمثل **الانسجام بين**

المخيلة والفهم فى إدراك صورة الشىء ، أما الجليل فيبعث الشعور بعظمة الذات وسموها على قوة الطبيعة وحجمها فيحد بذلك من دور المخيلة ، ومتعته فى تجرده من الشكل فى إطار علاقات ملكات الذهن .

ولايستطيع أى شكل حسى أن يتضمن الجلال بالمعنى الحقيقى للكلمة ، فالظواهر الطبيعية المهيبة والهائلة لاتوصف عادة بالجلال ، وإنما نصفها بأنها مخيفة لأن الجلال هو موقفنا العقلى الذى نضيفه على ماتقدمه الطبيعة . هذا عن الشعور بالجلال فى الطبيعة ، أما عن الجلال الرياضى فينشأ عن الموضوعات التى يتمثل فيها التباين « بين فكرة العظمة المطلقة ، الكل ، وبين عجز الحس عن أن يلبى تلك الفكرة . » (٨٤) أى بين حكم المخيلة على الحجم ، وحكم العقل عليه . ومايعوض عن عجز الحس فى تحقيق مطلب فكرة العظمة المطلقة . أو يقابله ، هو الشعور بالمتعة الناشىء فى المخيلة ، ومن هنا يستقبل الموضوع بمتعته على أنه جليل .

والمرء بازاء **الجليل** تنتابه الدهشة التى تصل إلى حد الخوف ، وهذا الإحساس يرجع إلى أصول غريزية ، فالجميل برقته يستثير فينا المودة والرفاهة ، أما الجليل بروعته وغموضه فيبعث فينا **الإحساس بالمهابة** . وهذا هو رأى *بيرك* فى تحديد صفة الجليل بأنه ماينتاب المتأمل من مشاعر الرعب ، أما رأى *رسكين* فيتعارض معه ، وهو يعتبر الجليل المرادف للتأمل فى معانى القدر الذى يتجسد بعمق فى لحظات التحدى الرائعة . وأما الدهشة هنا فهى خطوة أولى فى تجربة الجليل - فى موضوعات الطبيعة التى سرعان مايتبعها شعور بالسمو العقلى والوجدانى . ويستشهد *راسكين* على ذلك بأن اقتطع نصاً من الإلياذة يمثل سمو القول الجليل ، وفيه *أجاكسى* الذى غرق فى ظلمة الهزيمة يناشد *زيوس* أن يمنحه الضوء ليرى فيقول بكلمات لها وقع رائع : « زيوس أزح غمامات الظلمة ، أطلع نور النهار ، كيما ترى عيوننا ، وليكن موتنا فى ضوء الشمس » (٨٥) .

إن ضخامة الصخور وقعقعة الرعد ، وعنف البراكين بما لها من قوة وبأس ، حقاً جليلة ، لأنها تستثير قوى روحنا فترفعها لتكشف فينا عن ملكة الشجاعة فى مواجهة قوى الطبيعة المخيفة .

إن تجربة الجليل كثيرة التعقيد فهى بدائية وروحية فى آن واحد . غير أنها ليست تجربة انتصار كما وصفها *كانط* ، وليست هى تجربة الدهشة المخيفة وإنما هى تجربة درامية ، تزيح عنا المشاعر العنيفة فى إطار السياق الشعورى الأساسى للتوحد مع الموضوع الجليل والتمتع به . إن تجربة الجليل حاضرة برقتها فى المخيف والمروع ، وفى القوة الجبارة ، والمرء بإزائها يبصر كل مافى الدنيا - على رأى *كيتس* - هادئاً ساكناً ، جميلاً رغم حزنها العميق هكذا عندما تخلت الطبيعة عن أى إطار مفروض عليها ، فتمتعت بصفة هيولية أوحت بالجلال . أما **الإطار** فى العمل الفنى فهو الذى يعمل على توجيه انتباه المشاهد فى اتجاه معين ، فإن مايرشد ذلك المشاهد فى أعمال النحت والتصوير هو اتجاهات الاهتمام ، التى حددها الفنان فى عمله . وأحياناً يتوقف تذوقنا للطبيعة على ممارسة تجربة الفن ، الذى قد نتعلم منها تنمية عملية الاستمتاع الإستطيقى للطبيعة بشكل عميق .

ولما كان إدراك الجمال والاستمتاع به ، فى نظرية *سنتيانا* ، هو إدراك لقيمة واكتشاف لدلالة لايستوعبها أى مظهر حسى ، فإن الجمال التعبيرى هو الذى يستعيد موضوعه فى مخيلتنا بعض الذكريات ، فتضاف هذه الارتباطات إلى « الموضوع » فتضفى عليه جمالاً تعبيرياً ، وقوته التعبيرية تتوقف على قابليته للإيحاء ، وفى استثارة صوره فى أذهاننا صوراً أخرى ، وهنا سنشعر بجمال الصورة ، غير أن مادية الشىء سرعان ماتفتقد طابعها بمجرد استشعار جماله ، فيعلو الشىء بذلك على مستوى المحسوس ، ويتعمق فى صميم وجوده . وهكذا يُعلى *سانتيانا* من شأن عنصر « المتعة الحسية » فى التجربة الجمالية ، ولو أنه اشترط مع هذه المتعة الحسية التفكير فى « المثل الأعلى » وراء الانسجام

الجمالى ، فتاريخ الموضوع الجمالى يمتد أبعد من التجربة الجمالية ، ويتمثل فى الذكريات ، أو فى المعرفة المتعلقة بالعمل الفنى ذاته . غير أن تلك الذكريات والمعلومات ليست متضمنة فى الموضوع الجمالى ذاته ، وإنما تنشأ نتيجة للخبرة السابقة عند المتأمل ، أما إذا كانت تتفق مع موقف الانتباه البحت ، فحينئذ سوف تصبح استجابة المتأمل جمالية .

أما جوته فكان يعتبر الفن نوعاً من **الخلاص** ، ففيه يتخلص المتذوق فجأة ، وهو فى غمرة من السعادة ، مما يسيطر عليه من احتياجاته ، وينسى آلامه ، فاللذة الجمالية تأخذنا من عالمنا لتكشف لنا عن عالم آخر « يتصف بالثروة ، والكمال ، والنشوة والهدوء .. إن اللذة االجمالية تملأ كياننا الروحى وتكشف عن مطالبه ، فى حين تشبعها فى نفس الوقت . » (٨٦) وهكذا يقترب الفن من مجال **اللعب** ، عندما إعتبره جوته هروباً من تعسف الحياة الواقعية ومن تفاهتها . غير أن الاستمتاع الجمالى يتميز عن الاستمتاع باللعب لما يتمتع به الفن من مدى روحى ، ويتميز عنه بعالم الخيال الذى يثيره ، لأنه ليس للعب أن يسيطر على الحياة ، بل هو مجرد تسلية ، فليس لنشاط اللعب من هدف إلا اللعب ذاته أما هدف الفن فهو الاستمتاع بابتداع الأشياء التى تبقى مؤثرة ككائنات جديدة ذات قيمة .

إن مايستطيع أن يقدمه العمل الفنى من صور خيالية وأفكار توحى بما فى العمل من ثراء سيكون له قيمة إيجابية ، فى عملية التذوق والحكم الجمالى ، ذلك ماسينقل حتماً حماسته للفن ، ويشجعه على الإقبال على العمل الفنى بخيال خصب ، فيجعل إدراكه أكثر مرونة وإبداعية وحيوية ، وتلقائية مشبعة بالاستمتاع ، وتلك التلقائية صادرة عن الفردية ، التى سعت إلى بلوغها المذاهب الرومانسية .

ولكن أليس المفروض فى العمل الفنى أن يكون موجوداً فى ذاته ولذاته لكى يتسنى للمتذوق إدراكه بشكل جمالى ينفذ إلى صميم الموضوع ، وليتوصل إلى الكيفية الوجدانية عبر بنائه الحسى ?، لأنه بمجرد أن يكتمل الموضوع سيصل إلى

وحدته الحسية الوجدانية . إن الصورة هى روح العمل الفنى ، وينبغى إدراك شكل العمل الفنى ، غير أن النفاذ إلى صميم العمل الفنى لاينبغى أن يفهم على أنه يصل الى الحد الذى يختلط فيه علينا الواقع بالخيال ، أو تصل فيه الذات إلى الاتحاد بموضوعها الذى تدركه أو الاندماج فيه ، فإن الإحساس الجمالى من النوع الذى ينكشف لنا من خلال « المعانى » المتوفرة فى الموضوع الجمالى ، فى الوقت الذى تكون فيه المادة قد اتحدت مع الصورة ، واتحد المضمون مع الشكل .

إن لأعمال الفن دور هام فى عملية صقل الأذواق وتقويم الأحكام ، وهى تحيل الجزئى فينا إلى كلى ، أما الإستطيقا الذهنية ، فى رأى *الان* Alain فهى تحلق فى آفاق الخيال وتسترسل فى الحديث عن **التعاطف الرمزى** والمشاركة الصوفية ، فى حين ترفض الاستطيقا العلمية أن تجارى النزعات الرومانسية فى الحديث عن التأمل حديثاً شعرياً . وهنا ينصحنا *باير* Bayer بضرورة إلمام المتذوق أو الناقد بدقائق شخصية الموضوع الجمالى ، وبتفاصيله ، وبطبيعته الفردية ، فكل عمل فنى هو حدث له ماضيه ومستقبله ، وعلى المشاهد أن يسعى للتوصل إلى النظام أو النسق الجمالى الذى يحكم عناصره . ومادام الفن يقتضى بالضرورة أن تجىء الفكرة فتتمثل على شكل صورة حسية ملموسة ، « فلابد للعين من أن تتابع الآثار المسجلة ، بدلاً من التحليق وراء الأفكار الضالة الشاردة ، والعين الخبيرة الفاحصة إنما هى تلك التى تستشف من خلال لغة اليد أفكار الذهن . » (٨٧) لأن العمل الفنى ليس مجرد شىء ملموس ، بل هو حقيقة حية تنمو وتتطور وترقى وتزداد ثراء على مّر الأجيال ، وهو فى حاجة إلى الجمهور الذى يخلع عليه مالا حصر له من التأويلات ، وهذا مايدعم استمرار وجوده ، فالجمهور من شأنه أن يضفى على الموضوعات الفنية معان جديدة ، فيضمن للعمل نجاحه واستمراره . وقد يكتسب عمل فنى من التراث القديم قيمة لم يدركها ماعاصره رغم الصبغة التاريخية التى تربطه بعصره ، ورغم كونه ينقل إلينا الماضى .

أما الخبرة الجمالية فى مفهوم جون ديوى فتتمثل فى **الإيقاع** الناشىء عن التوازن بين **طاقات الإنسان والظروف المحيطة** ، وبفضل هذا التوازن ينشأ الشعور بالرضا ، فالإحساس الجمالى هو شعور بالاستمتاع مصاحب للإيقاع الذى تنطوى عليه الخبرة المشبعة ، والذى يعمل على توحيدها . وتتطلب عملية التذوق ، عند ديوى ، نشاطاً يمكن مقارنته بمظاهر النشاط الإبداعى للفنان . ونشاطه يتمثل فى عملية ذهنية لسلسلة من أفعال استجابة تتجمع فى اتجاه التحقق الموضـوعى ، وإلا افتقدت عملية التذوق حيويتها ، وخاصية أساسية من خصائصها .

إن الترابط الجمالى يتوقف على الانتباه المنزه عن الغرض ، ويدعمه التركيز على الموضوع ، والاندماج المتعاطف مع الموضوع يكسب التجربة فاعلية ، ويضفى على الموقف حيوية ودلالة . وقد تذكرنا أحياناً أعمال الفن بأشياء ، أما مايفسد الإستمتاع الجمالى فهو الاستغراق فى استعادة الذكريات ، فذلك يؤدى إلى تحويل الأثر الفنى إلى مجرد خلفية غامضة على هامش الوعى . ولكى تصبح التجربة من النوع المرتبط بالموضوع ينبغى ألا تعمل على إضعاف انتباهنا الجمالى تجاه ذلك الموضوع ، وإنما تكون متعلقة بمعناه التعبيرى ودلالته . فمن الممكن لشخص ينظر إلى لوحة « صلب المسيح » دون معرفة سابقة بالتفسير المسيحى أن يستجيب لها جزئياً ، ولو أنه من الخطأ الاعتقاد بأن المعلومات عن أصل العمل وتاريخه ، أو حتى عن تحليله وتصنيفه ، هو كل مايلزم للاستمتاع الجمالى . وكل مايقال عن الموضوع ينبغى أن يكون من النوع الذى يصلح لأن يندمج فى الإدراك الجمالى ويضفى عليه دلالة .

والتذوق الفنى لايعتمد على التحليل المقارن أو التقاط أوجه الشبه والاختلاف البارزة بين الأعمال ، وإنما يميل طابعه إلى العزل والفردية .. فالتعرف العقلى يختلف عن الاستمتاع الجمالى . أما المظهر السطحى للعمل الفنى فهو الذى يمكن

أن يكون موضوعاً للاستمتاع الجمالى ، فعلينا إذن أن نستمتع بالموضوع دون أى تجاوز عن الشكل ، أو المظهر المدرك ، ويوضح ذلك *برال* فى كتابه « الحكم الجمالى » بقوله : « أغفلنا فى إدراكنا المظهر السطحى لكى تزداد المعانى عمقاً حينئذ سننفصل عن الموقف الجمالى » (٨٨) .

وعن أهمية الألفة بالعمل الفنى فى عملية الاستمتاع الجمالى يقول *أرسطو* : « إن الموضوع ذا الحجم الضخم لايمكن أن يكون جميلاً ، إذ أنه لما كانت العين تعجز عن الإحاطة به كله مرة واحدة فإن وحدة الكل ومعناه تضيع على المشاهد ، كما هى الحال مثلاً لو وجد عمل طوله ألف ميل . » (٨٩) أى أنه من أجل ضمان تمكن المشاهد من استيعاب عناصر العمل فى مخيلته واختزانها فى ذاكرته ، يتطلب ذلك من المؤلف أن يخفف من تعقد العمل ، فيعرض العناصر بوضوح ، فلو كانت العناصر الجديدة مثلاً تفوق الانتباه ، فقد يكون لتعاقبها أثر فى إعاقة إدراك العمل ككل - والعكس إذا كان العمل مفرطاً فى البساطة فسوف يدعو ذلك الى فقدان الحافز ، وذلك يشبه مانشعر به بإزاء لوحة *ماليفتش* المسماه « أبيض على أبيض » .

ان الشكل هو الذى يحدد الطريق لإدراك العمل الفنى ، ويعمل على اكسابه جاذبية . وفى لوحة جيوتو « موت القديس فرانسيس » يفيد تنظيم الشخصيات المصورة حول الجسد الأفقى على نحو يؤدى فى إيقاعات بطيئة عميقة نحو رأس القديس التى تحيطها هالة مقدسة ، فى توزيع الحزن العميق الهادىء الذى تعبر عنه كل شخصية ، وكل جماعة موجودة ، تعبيراً مختلفاً ، وفى إبراز هذا الحزن بصورة أكثر فعالية . » (٩٠) إن إعاقة توقعات المشاهد بما لا يسير تبعاً للتقاليد وبشكل مؤقت ، أو يضيف تنوعاً ، هو أمر يثير الدهشة والاهتمام ، فإذا أراد المشاهد أن يربط بين الأجزاء التى تشكل العمل الفنى وتنظمه ، والعلاقات التى تمتد فى صنع أرجاء العمل . ينبغى أن يربط بين مايدركه فى لحظة معينة بما

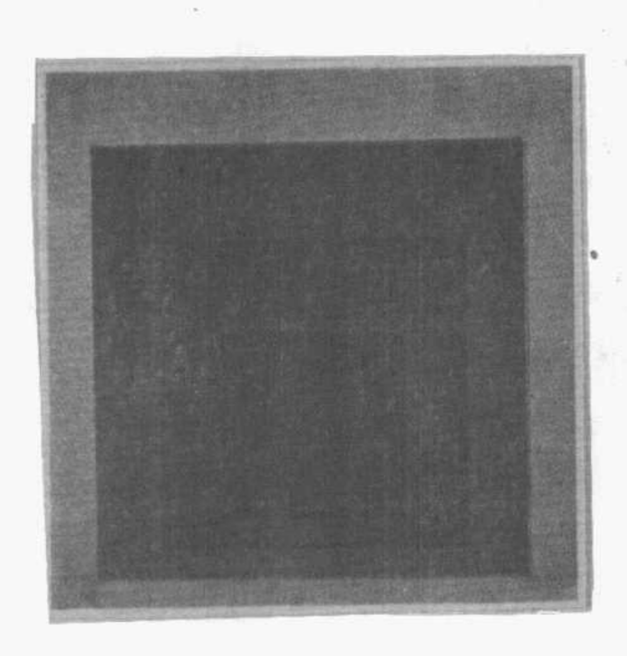
أدركه فيما سبق ، وماسيحدث فيما بعد . فلا يدع إحدى المساحات اللونية فى لوحة تختفى عن وعيه بعد أن ادركها واستمع بها ، فيحفظها فى ذاكرته ، نظراً إلى ماتبشر به بالنسبة إلى الحياة المقبلة للعمل ، فيترقب بها المستقبل فى نغمة عائدة ، أو عندما تتطور العلاقات الشكلية فى اتجاه الذروة مما سيضفى على عملية التذوق الفنى دلالتها الشكلية . وهنا يقول *سانتيانا* : « إن الاستمتاع بقيم الشكل يقتضى بصيرة وجمالية .. فلابد أيضاً من الألفة بالعمل ، والانتباه الدقيق ، والاستعانة بالتحليل النقدى فى مختلف الفنون » .

إن سر الأثر الفنى وسحره وفتنته تبدو فى أن الأثر يفرض ذاته مباشرة بوصفه تلقائية ، بالرغم من أن الأشكال صيغت من التأثيرات المقصودة والأفكار ، ومن التقاليد الفنية ، ومن المادة ذاتها . « ويختلف الإبداع عن التلقى فى أن جزءاً من الوسائط يمحى ويزول .. فهى لاتواجه المتلقى بالصورة نفسها التى تواجه المبدع .. والتحليل وحده يميز هذه اللحظات المنصهرة .. فى وحدة مركبة ، وهى الأثر الفنى .. ورغم هذا فان تلك اللحظات موجودة حقاً فى الأثر الفنى » (٩١) .

التحليل الديالكتيكى للحياة الداخلية للأثر الفنى :

قد يشاهد متذوق عملاً فنياً ، وليكن منظراً طبيعياً ، أو صورة وجه أو لوحة لمجموعة من الزهور ، غير أن اللوحة ، هى العمل الفنى ذاته ، وهى شىء حاضر ، ومساحة مصورة بالألوان ، وهنا يصف *هنرى لوفافر* الحياة الداخلية للأثر الفنى بعد تحليلها فيقول : « إذا تأملت فى البدء المساحة المطلية ، المساحة ذات البعدين أحيل بصرى إلى الشىء المكانى (ذى الأبعاد الثلاثة) غير الماثل ، وإنما الممثّل » Represent يثبت بصرى هنيهة على المشهد ، على الصورة ، على الجسم الهندسى إلخ .. ، ولكنه لايستطيع أن يلزم ذلك الجد ، وسرعان مايجد ذاته محالاً إلى الحدث التصويرى ، إن الشىء ممثل وليس ماثلاً ، حاضراً . والشىء الحقيقى الماثل أمامى ، إنما هو مستطيل القماش ، ومجموعة الألوان أو الخطوط على

مساحة ، وفقاً لعلاقات ونسب تتطلبها هذه المساحة ، ولكن ما أن يثبت بصرى فى هذه المساحة حتى يجد ذاته محالاً مجدداً نحو المظهر الخارجى الآخر وبصرى لايستطيع التوقف ، فهو يجد ذاته إذن محرضاً ، وهنا تناقض متولد دائماً يرغم نظرى على حل هذا التناقض ، باستمرار ، و ذلك بتوحيد المظهرين و الاحتفاظ بهما معا ، وهكذا يحيا الأثر الفنى ، ويولد الانفعال .. ، والانفعال هو حل هذه المنازعة الحية وهو حل أراده وحصل عليه الفنان . » (٩٢) وهذه الطريقة فى تحليل أعمال الفن يمكن أن تكون صالحة حتى بالنسبة للأعمال التجريدية ، فإذا تأملنا أعمال چوزيف *البرز* ، على سبيل المثال ، نستطيع أن نعثر على نظام إيقاعى متميز يقوم على إحداث عملية تعاقب مستمر دياليكتيكياً ، بين الرؤية والإدراك ، فقد استخدم عمليات الاضطراد الرياضى للألوان والخطوط التى تنتج حركة إيقاعية ، وتوصل بهذه الطريقة إلى مقاييس خاصة مثيرة للذهن ، حيث مايبدو – خلفية للأشكال يتحول فى المرة التالية – أثناء الرؤية ، ليصبح أمامية ، وهى حالة مستمرة لايستطيع المشاهد أن يقف فيها على صورة مؤكدة ، ولذا تمتعت مثل هذه التكوينات بالقدرة على إثارة المشكلات الذهنية ، والتى أساسها حالة من الإلتباس ، الذى وصفه *البرز* بأنه « معبر عن حالة التباس الوجود الإنسانى ذاته . » (٩٢) أما لوحته « تحية للمربع » (١٩٦١) فهى تتضمن أربع أشكال مربعة متداخلة ، نرى فيها أحياناً المربع الداخلى وكأنه يقفز خارج الصورة ، ثم نراه مرة أخرى وكأنه يتراجع إلى أقصى أعماق الصورة . وذلك التراجع والتقدم يتحور تبعاً لحالة الصورة من الضوء الخارجى ، ففى ضوء النهار تظل المساحة الزرقاء ، مثلاً ، معتمة وغائرة ، والعكس بالنسبة للأحمر . ومن العوامل التى تساعد على التحريك ، فى هذا العمل ضيق المساحات بين خطوط المربعات من الجهة السفلى ، وذلك يحدث « حركة متزايدة بالمقارنة بالمساحات المتسعة بين الخطوط فى الجهة العليا من التكوين » (٩٤) .



* ألبرز ، تحية للمربع (١٩٦١ ، نيويورك)

والتحليل الديالكتيكى للحياة الداخلية للأثر الفنى يختلف عن محاولات وصف « الظاهرات » التى تعتبر أنه منذ تأمل العمل الفنى يكشف عن الواقعة المباشرة ، وقد استحضرت من خلال الألوان والأشكال الحاضرة فى مساحة اللوحة ، أما التحليل الديالكتيكى فيرى المهم فى ملاحظة الحركة الداخلية فى الأثر « والتوثب » المتجدد المستمر ، وعدم استقرار العين على تفصيل فى اللوحة بمعزل عن باقى تفصيلات اللوحة ، أو المجموع بمعزل عن التفاصيل . إن الشىء الممثل ليس موجوداً وجوداً حقيقياً ، وعلى المشاهد أن ، يعيده باستمرار إلى اللوحة بوصفه واقعاً صورياً ، فهو حاضر كصورة وغائب لأنه مصور فحسب ، غير أنه يتمتع بحياة جمالية .

وقد يوجه الفنان نشاطه الفنى أحياناً ويجهد من أجل نسخ الشيء الممثل ، أما ماينتجه فسوف لايكون لوحة ، وإنما مجرد ثقب فى حائط ، حيث تتلاشى حياة اللوحة الجمالية والمساحة الملونة . فاللوحة تقتضى أبحاثاً تقنية ، فهى عالم له قوانينه وضروراته وشروطه المستقلة عن العالم الخارجى ، وفعل الفنان فى الملتقى يتوقف على جعله المكتشف لقضية المساحة التصويرية ، والتوفيق بين مادتها وصورتها من خلال مذهبه الفنى وتقنياته والتقاليد الجمالية والثقافية .



الرمزية والفن الرمزى

كان *كاسيرر* ، يعتبر الفن شكلاً من أشكال الرمز ، فالنشاط الفنى عنده يتمثل فى عملية خلق الأشكال الرمزية ، التى تقوى من الواقع وتزيد من شدته وتجسده كعيان أو « حدس » ، وهو يستبعد بذلك فكرة المحاكاة ، ويحصر مهمة الفنان فى أن يكشف عن صور الواقع وأشكاله بطريقة أكثر خصوبة ، وأنصع مما هو عليها ، وبهذا الأسلوب سيزيد معرفتنا الشكلية عن ذلك الواقع عن طريق العيان التعاطفى معه . والاستمتاع بالفن يحدث أثناء بناء الشكل حتى يتحقق تحقيقاً موضوعياً .

لما كان الفن ، فى رأى *كاسيرر* ، يتسم بطابع رمزى ، فإن ذلك يجعل موضوعه الحقيقى ينحصر فى العناصر البنائية ، والتى تشكل المظهر الخارجى للتجربة الحسية ، وليس هناك غير الفنان ، الذى له مقدرة خاصة ، يستطيع بها الكشف عن حيوية الشكل الذى يكمن فى المادة ، ومن هنا تصبح عملية الكشف عن المظاهر الشكلية للواقع ، من خلال أعمال الفنانين المبدعين ، هى المدخل الحقيقى لتقوية الخبرات الفنية . وعندما عمل *كاسيرر* على تطوير فلسفة *كانط* الى مـذهب ظواهـرى فى الثقافـة ، مستخدمـاً فى ذلك البحـوث المستحدثـة فى أصـول اللغـة والأساطيـر ، فقد توصـل إلى اعتبار كل ماينجـزه الإنســان أثناء تقدمـه التاريـخى هو محاولـة دائبة من أجـل « إثباته لكيــانـه وإدراكـه لذاتـه فى ومـن خلال الشكـل الجمـالى والأخـلاقى والنظـرى الذى يعطيه لوجوده . ويظهر هذا حتى فى أول تلقين كلامى يلقنـه الإنســان ، ويبيـن ويتنـامى فى أشكـال فنيـة متعددة الجوانب فى الشعـر ، وفـى الفنـون الجميلـة ، وفـى الشعـور الدينـى ، وفى المفاهيم الفلسفيـة . يستوحـى الفـن بجلاء لأول مرة ، لا كمجرد نسـخ لحقيقيـة معينـة مجهزة ، وإنما كـاكتشـاف للحقيقة يتم إصالـه (أى الكشف

عنه) بشكل رمـزى .. ، إن الموضوع الحقيقى للفن ، ليس هو اللامتنـاهى الميتافيزيقـى عند *شلنـج* ، أو المطـلق عند *هيجـل* ، وإنما يجـب البحـث عنه فى عناصر بنائيـة أساسيـة فى خبرتنـا الحسية ذاتـهـا وفى الخطـوط ، وفى التصميم ، وفى الأشكال المعمارية ، وفى الأشكال الموسيقية . هذه العناصر موجودة فى كل مكان وزمان .. ، وهى لخلوها من كل غموض ظاهرة بادية للعيان ، فهى مرئية ، مسموعة ، واضحة . » (٩٥) وهكذا لم يعد المظهر الواقعى للعالم المرئى ذا أهمية أولى ، بل البحث عن الكامن تحت الظواهر عن رمز تشكيلى يكون أكثر دلالة على الحقيقة من أى نسخ مطابقة للأصـل . أما **النظريـة السيريزيـة** (نسبة الى سيريزيه) فى الرمزية فقد دعت الى إحلال الرمزى محل الوصفى كهدف للفن ، لأن الرسم شأنه شأن الموسيقى يتعين على المرء أن يبحث عن الإيحاء ، وليس عن الوصف ... « فالفن الشرقى أرضى الفنان الشرقى . لأنه حقق نوعاً من إدراك الحقيقـة ، نشـد الإيقـاع فى خطوطـه ، والإنسجـام فى ألوانـه ، والدقـة فى أشكالـه ، وإكتشف هذه الصفات دون اللجوء الى المنظور والتظليل ، وفى النهاية حصل على عمل فنى حقق إحدى الوظائف الأساسية للعمل الفنى ، وهى أن يجعل شعورنا بالمتعة البصرية موضوعياً ، أو بموجز العبارة يسر العين . ولكن الفنان الشرقى عرف أن الوسيلة التى استخدمها لتحقيق هذا الغرض (الإيقاع والانسجام والدقة تخدم أيضاً وظيفة رمزية معينة : ألا وهى التعبير عن النظام الأبدى وانسجام الكون . غير أن هذه القيم الميتافيزيقية أفكار يستشفها المشاهد فى العمل الفنى فهى ليست هدفاً شعورياً للفنان أثناء عملية الخلق » (٩٦) .

لقد رأى *كاسيرر* فى الفن نشاطاً حراً لايتقيد بأية غاية عملية مثله فى ذلك مثل ***اللعب*** ، فقط يتميز عنه فى غايته التى تتحقق بتزويدنا بالأشكال الخالصة ، أما الفن فغايته مجرد إيهام . فإن الفن الرمزى هو الرؤية لأشكال الأشياء ، والاستمتاع بالإستغراق فى مظاهرها الحسية ، وهكذا يزودنا بصورة أكثر عمقاً

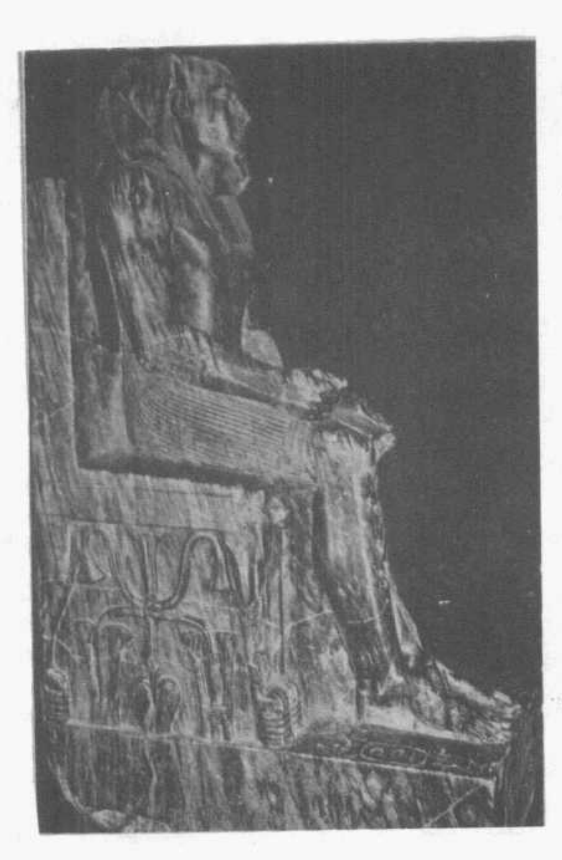
عن البناء الصورى للعالم على عكس العلم الذى يسعى إلى فهم علل الأشياء من أجل القوانين . وهذا الموقف الذى يدعم الاتجاهات الرمزية فى الفن يتناقض مع فكرة *هيجل* عن المراحل الرمزية فى تاريخ الفن . فقد كان *هيجل* قد اعتبر هذه المرحلة من الفن ، وتبعاً لنظريته الدياليكتيكية للدورات الثلاث فى تطور تاريخ الفن ، هى مرحلة بدائية لم تصل بعد إلى التناسق المكتمل ، الذى تحقق فى العصر الكلاسيكى ، بنقاء وسائله الفنية فى التعبير واعتماده على المنطق فى تمييز أساليبه وأنماطه ، وفى التوازن الذى تحققه الأعمال الكلاسيكية بين الفكرة وتجسيدها .

لقد كان الفن فى مفهوم *هيجل* هو **التجلى المحسوس للفكرة** عندما يستمد صوره وبناءاته من عالم الأخيلة . فالفكرة تصاغ فى مادة أو صورة ، إذا ماعثر كل من **المطلق الجمالى** و**الحقيقة الروحية** على تفسير لهما فى الفن من خلال وسيط حسى . وهكذا تفهم الظاهرة الفنية على أنها مجرد تأمل عقلى ، أما الصور المحسوسة فهى التى تبرز الفكرة الكامنة فى التأمل ، تلك التى هى أساس التقدير الجمالى ذاته ، ذلك لأن المضمون الباطن للحقيقة هو الغاية التى يسعى الفن إلى الكشف عنها .

ولما كانت الفكرة عند *هيجل* هى المضمون وأن التجسيد هو الشكل ، فمن هنا بدأ تحديد أنواع الفن تبعاً لمدى ملاءمة الشكل المحسوس فيها للفكرة المعبر عنها « ويتمثل كل نوع فنى تاريخى فى مادة محددة .. يكون هو الأكثر ملاءمة له .. فإن النوع الفنى هو شكل العلاقة بين الفكرة ومظهرها كتحقيق ملموس . » (٩٧) وبناء على ذلك قسّم *هيجل* تاريخ الفن الى مستويات تاريخية ، تتبع أشكال العلاقة بين الفكرة وتجسدها الحسى ، فحصرها فى ثلاثة : **الرمزية** ، **الكلاسيكية** ، **الرومانسية** واعتبر أن الفن فى المرحلة الرمزية ، بجلاله وأشواقه الدفينة ، يعبر عن الموضوعات ، على اعتبار ان الفكرة نفسها تقوم فيها ، وقد لجأ الفن الرمزى الى الإيحاء بالروح التى تكمن فى مظاهر الطبيعة ، وإلى المبالغات ، وإلى كل ماهو

غريب أو غير اعتيادى . ففى رأى *هيجل* أنه قد سبق مرحلة الفن الكامل فن ناقص ، من حيث كيفية تصوره للفكرة العامة وتمثيله لها . وقد أطلق على هذا الفن ، الذى لايزال يبحث عن نفسه ، إسم « الفن الرمزى » ، وهو هنا يصرح بأن : « النحت الخالص يسبقه .. ، طور رمزى لاطور فن رمزى .. إن ذلك ينطبق أيضاً على الفن المصرى .. ان رمزية فن من الفنون هى علامة على عدم اكتماله ، وسنستشهد بهذا الصدد بالمحاولات التى يبذلها الأولاد ، حينما تأخذهم الرغبة فى أن يرسموا أو يجبلوا بالشمع أو بالصلصال شكلاً إنسانياً . فالنتيجة التى تتمخض عنها محاولاتهم لاتعدو أن تكون محض رمز ، بمعنى أنها لاتعدو أن تكون تلميحاً إلى الموضوع الحى المطلوب تمثيله ، وفى كثير من الأحيان دونما أى إرتباط بمدلوله .. وواقعه ، هكذا يبدأ الفن بأن يكون هيروغليفياً ، بمعنى أنه لايتألف من إشارات عارضة واعتباطية ، بل يشكل رسماً تقريبياً للموضوع ، الغرض منه جعله قابلاً بقدر أو بآخر للتمثل . وتكفى لذلك صورة رديئة ، بشرط أن تذكر بقدر أو بآخر بما يفترض فيها أنها تعنيه . فالتقوى تكتفى بصورة رديئة ، بخربشات يفترض فيها أنها تمثل المسيح أو العذراء أو قديساً من القديسين ، وهذه الصور تحاط بضروب التكريم والتوقير ، بالرغم من أن الأشخاص الذين تمثلهم غير متفردين الا بوساطة إضافية خاصة ..، وبالفعل فإن التقوى تكتفى بمحض تذكير بالموضوع أما الباقى فيأتى من النفس التى يفترض فيها ، رغم عدم أمانة الصور ، الامتلاء بتمثيل الموضوع . إذن فالمطلوب ليس التعبير الحى عن الحاضر ، ليس الموضوع نفسه ، بهدف أن يثير حضوره الحماسة والحميا ، بل يتراءى للفن أنه أوفى بمهمته إذا ماأفلح ، ولو بصورة غير مطابقة للواقع ، فى إيقاظ فكرة عامة عن المواضيع . والحال أن أساس التمثل هو على الدوام التجريد . فأنا أستطيع بسهولة ويسر أن أتمثل أشياء معروفة ، بيتا ، أو شجرة ، أو إنساناً ، لكن هذا التمثل ، رغم طابعه المحدود فى الظاهر .. لايغدو تمثلاً حقاً ، وفعلاً ، إلا بعد أن يلغى من الحدس العينى كل ما يؤلف خصوصية الموضوع الفردية ، بعد تبسيطه إياه ،

والحال أنه حينما يكون التمثل الذى يفترض بالعمل الفنى أن يستحضره هو تمثل الإلهى ، برسم الجميع أو برسم شعب بأسره ، يتم إحراز هذه النتيجة عن طريق تمثيل الموضوع على نحو ثابت لايتغير .. وبحكم ذلك يغدو الفن من جهة أولى إصطلاحياً ، ومن الجهة الثانية رسمياً ، كما هو الحال ، ليس فقط فى الرسم المصرى القديم فحسب بل كذلك فى الفن الإغريقى والمسيحى القديم ، فقد كان على الفنان أن يتقيد بأشكال محددة . » (٩٨) غير أن هناك مايشهد على عدم صحة تعميم رأى *هيجل* على الفن المصرى القديم ، فنموذج من النحت المصرى مثل تمثال الملك « خفرع » يفند هذا الرأى . فقد تميزت صورة الشخصية المنحوتة فى



* تمثال خفرع (مصر الدولة القديمة ، حجر الديوريت)

التمثال بالنشاط والحيوية ، وكان قد وصل هذا الفن إلى أوج عظمته وقوته فى مصر - فى عهد الدولة القديمة ، فنحن نشاهد فرعون ، وقد اعتلى عرشه فى عظمة وجلال ملقياً نظرة هادئة ، تليق بملك يعتبر نفسه إلها ، متميزاً بالواقعية والجاذبية فى نفس الوقت ، وقد تميزت الخطوط فيه بالقوة والمرونة والحيوية ، وهى تكشف عن حس مرهف ، ودراية بأصول التشريح ، مما تمتع به أسلوب الفنان فى هذه الحقبة . إن الهيبة التى أظهرتها مسحات شخصية « خفرع » فى التمثال قد أكسبت هيئة ملكية ، ورغم صلابة حجر الديوريت الذى صنع منه التمثال ، فقد أبرز الفنان فيه قوة بأس الملك وذكاءه . وهكذا فإن فن النحت المصرى كان شكلاً إنسانياً يوحد بين الفكرة وتجسدها المحسوس ، وقد اكتسب التمثال بفضل تعبيره روحاً ، واندمجت فيه الصورة مع الفكرة ، على عكس ما اعتقد *هيجل* . فتمثال « خفرع » حقاً يمثل صورة كلية رصينة ومهيمنة ، ذات طابع رمزى تخليدى ، تجسّد فى وضعية الملك على عرشه إلا أن علاقات بناء الجسم فيه ، وأيضاً قسمات وجهه ، قد أظهرت واقعية لايمكن إغفالها . إن مهمة الفن الرمزى - كما هو فى رأى *هيجل* ، تنحصر فى الإشارة إلى الفكرة ، دون أن يعبر عنها تعبيراً مباشراً ، أى أن الفكرة تنفصل عن الشكل ، وتصبح العلاقة بينهما غامضة .

أما عندما انتقل *هيجل* فى نظريته إلى تفسير المرحلة الثانية ، وهى تمثل الفن الإغريقى الكلاسيكى ، الذى يعتبره إستيقاظاً للعقل المتوهج من أجل تحققه الذاتى ، كشكل إنسانى يوحد بين الفكرة وتجسدها المحسوس ، فقد اتخذ النحات الشكل الإنسانى للتعبير عن العقل الإنسانى المطلق ، وأصبح على الروح أن تتبدى للعين من خلال حضورها المادى ، فارتفعت المادة بذلك إلى مستوى الروح ، فاكتسبت التماثيل (المادة) بفضل تعبيرها روحاً ، وحققت التقارب بين ***الصورة والفكرة*** . إن النحت يبقى مرتبطاً ، أكثر من أى فن آخر بالمثال ، فقد انفصل من جهة أولى ، فى رأى *هيجل* ، عن الرمزى ، من حيث جلاء مضمونه الروحى ، ومن حيث التطابق فيه من جهة ثانية ، بشكل تام بين صورته ومضمونه ، وبالرغم من

إغفاله للذاتية الداخلية ، فإنه يحتل مكاناً مركزياً فى الفن الكلاسيكى . « ومن الواجب أن يكون التمثال من نتاج الخيال المفكر ، بصرف النظر عن كل احتمالات الذاتية الروحية والشكل الجسمانى .. وعن كل عاطفة . » (٩٩) وذلك مادعم *هيجل* به فكرته عن ذروة الكمال التى بلغها النحت الكلاسيكى ، حيث اندمج الشكل فيه مع المضمون على نحو مباشر ، فأصبح الشكل الإنسانى متوهجاً بنور المضمون الروحانى لأنه لايعد فى الفن الكلاسيكى كوجود حسى صرف ، وإنما كوجود وكشكل طبيعى يتناسب مع العقل ، وهو بذلك يمثل المرحلة الأكثر كمالاً فى تاريخ الفن .

وقانون *هيجل* هذا ، للحالات الثلاث التى تمر بها مظاهر الفكرة فى الفن ، ولأنه ينطلق من نظريته الدياليكتيكية (المثالية) التى تفسر تولد الفكرة عن تعارض فكرتين متناقضتين ، إلى أن يصل الفكر إلى الفكرة المطلقة ، فإن ذلك ماأدى إلى إعتبار الفن الذى يمثل المنطقية العقلية هو الفن الأكثر إكتمالاً ، ذلك هو الفن الكلاسيكى ، الذى فيه تتطابق الصورة المحسوسة مع المحتوى الباطن ، وتبرز فى صوره الظاهرة الجمالية فى منظور مادى .

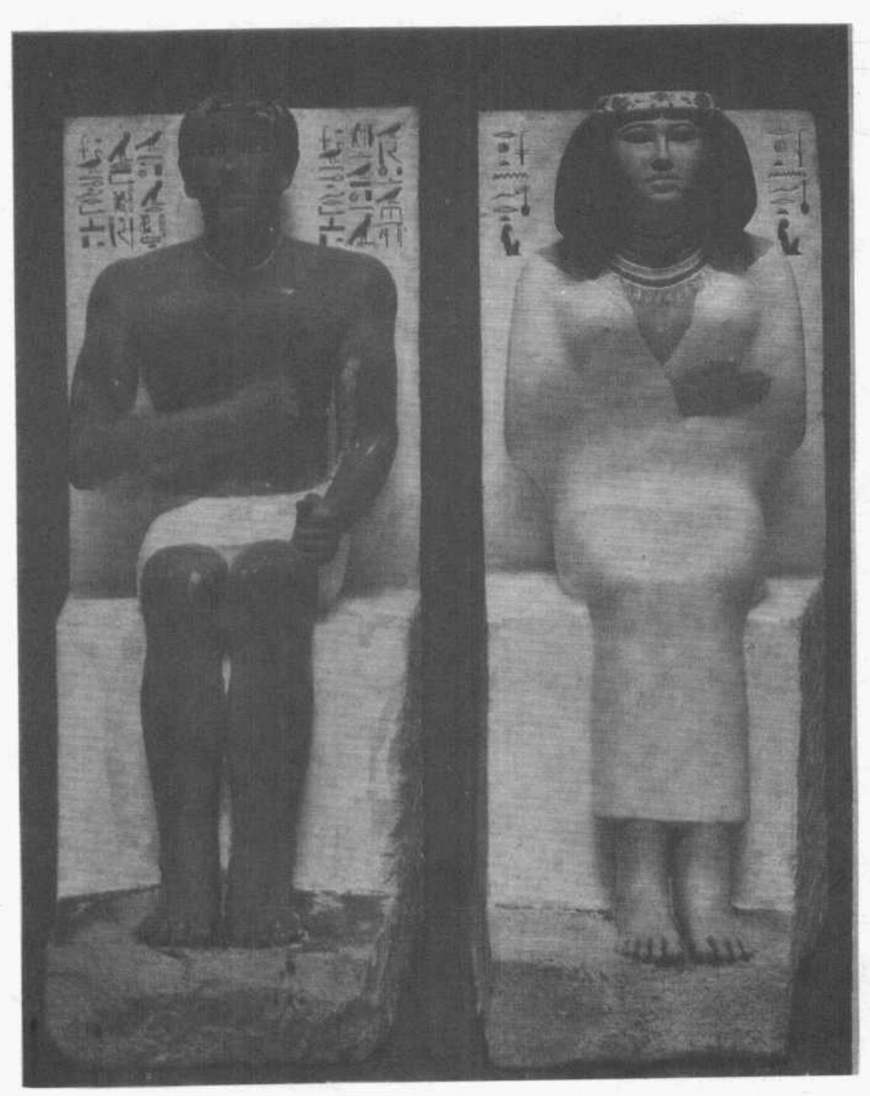
ان تاريخ الفن يكشف لنا عدم صحة قانون الحالات الفنية الثلاث الذى وصفه *هيجل* ، فهو من نوعية الأحكام القبلية ، التى لاتتماشى مع طبيعة تطور الفن الذى يقبل التفسيرات العديدة . وهناك إنجازات فنية رائعة ، مازالت تحظى بتقديرنا وتمتعنا ، وهى فنون تقوم على **الرمز** ، بل هى رمزية ، وهى تتمتع بقيم فنية أصيلة رغم أن هذا الفيلسوف يضعها فى مكان دنىء فى جدوله لمستويات الفن ، وقد اعتبرها بالمقارنة مع الفن الكلاسيكى ، الذى يمثل فى رأيه المثل الأعلى للكمال الفنى لاتمثل إلا تحسسات بدائية أو غرائب . إن قانون *هيجل* قد أغفل حقيقة أن مايعد تقدماً فى فن فترة يمكن أن يعد تراجعاً فى فترة أخرى ، إلا أنه يرتبط فى فلسفته بفهم خاص للفن ، يعتبر الفن الكلاسيكى المثل الأعلى ، ومايسبقه أو يبتعد عنه هو أدنى قيمة . إن أحكام قانون *هيجل* تعتبر أن غاية الفن المحاكاة ، وإذا كنا

قد تأكدنا من ذلك فلماذا تندهش إن وقف من فنون الحضارات القديمة هذا الموقف ؟؟ ، فإن استناده إلى معيار التشابه (الزائف) قد حرمه من الاستمتاع بالقيم الجمالية التى تكمن فى الفن الرمزى .. ولكن أليس الفن الرمزى الذى أبدعته الحضارات القديمة قد صار نبعاً ينهل منه الفن الحديث قيم الحداثة والأصالة ، وأن إبداعات الفن فى المرحلة الرمزية ، رغم نظرية هيجل تتمتع بقيم الفن الأصيل .

وفى « عصر الثقافات الأولى » (١٠٠) فى مصر ، نشأ أسلوب فنى متميز ينزع إلى الرمزية ، فقد شاهدنا على سطح قدر ، يرجع إلى « ثقافة نقادة الأولى » ، يمثل امرأة ورجلاً يرقصان رقصة طقوسية ، وقد استخدم الفنان خطاً متكسراً يربط بين ساقى كل منهما يكنى عن حركة الساقين فى الرقص ، بأسلوب رمزى بليغ . ومن نفس الفترة نعثر على رسم ملون بالأسود الضارب إلى الحمرة من خطوط متموجة تميل إلى الهندسية ترمز لمياه النيل ، وخطوط أخرى تبسيطية تكنى عن صيادين قد صيغا بأسلوب غاية فى الإصطلاحية والرمزية .

أما اللوح الحجرى – من الأسرة الأولى فى مصر ، (الدولة القديمة) للملك « جت » (الملك الثعبان) فقد حفر عليه تخطيط يمثل واجهة قصر بأبراج عالية ، يتثنى بإيقاع حيوى ، عوض عن الحدة التى انعكست عن هندسية المستطيل المحيط بالشكل ، وتشكل صورة « الصقر » مايقرب من نصف المساحة المنقوشة ، وقد وقف منتصب الرأس ، ليظهر لنا هيئة جليلة وهادئة ، بعينه الحادة ، ومخالبه القوية ، فوق المستطيل . وقد بدت المقدرة والرصانة التى عبرت عن قداسة وألوهية « الصقر » ، كإله عظيم ومهيب ، يمثل الملك صورته على الأرض . أما الصورة الفنية البليغة فقد تشكلت من عنصر المبالغة فى حجوم الأشكال ، بنسبها غير المألوفة فى الواقع ، فقد صور الصقر فى قياس أكبر من القياس النسبى للثعبان وواجهة القصر معاً ، مما ساعد فى تقوية مكانة الإله « الصقر » وقداسته رمزياً وأكد عليها . فاكسب العمل روعة وجلالاً . وهناك مثال آخر ، وهو اللوح التذكارى (المصنوع من الحجر الجيرى ، من الأسرة الثالثة » يصور الملك

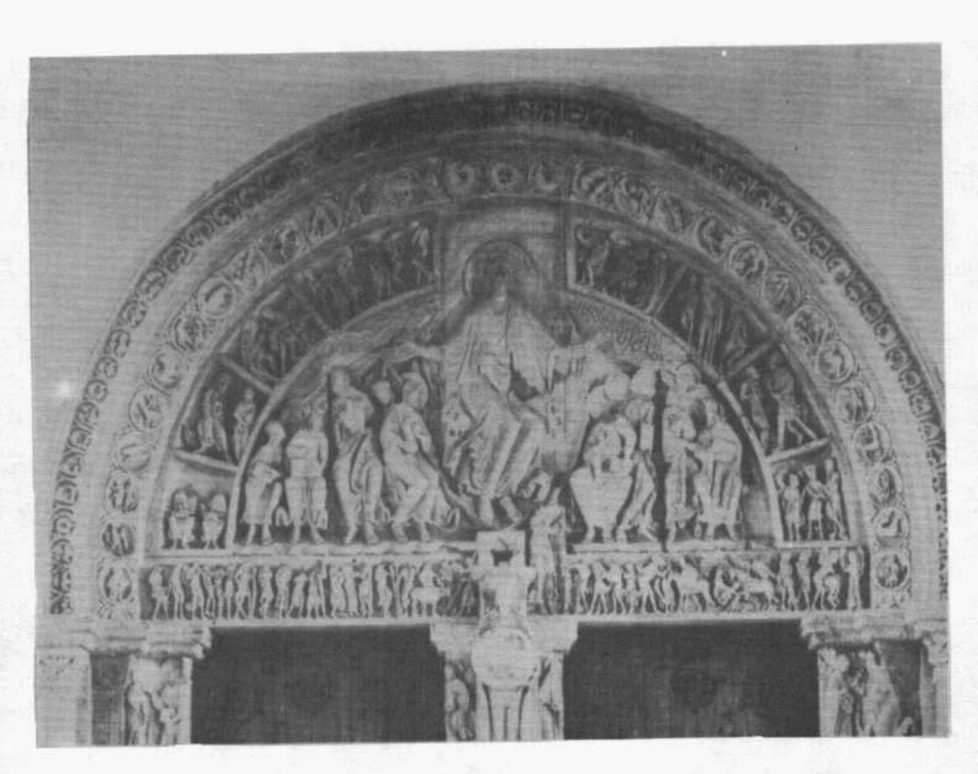
« زوسر » يؤدى سباقاً طقسياً « وهو فى الغالب المسافة التى يقطعها الملك فى مجال - يحدد مقدماً ، ليتسلم رمزياً زمام مملكته . » (١٠١) إنه مثل للفن الذى أنجزته المخيلة الفنية ، التى اختلقت أشكالاً رمزية لعدة معانى مستمدة من صفات الملك والإله فى آن واحد ، فأضحت صوراً لها مدى أبعد من حدودها



* التمثالان رع حتب وزوجته نفرت (مصر الدولة القديمة)

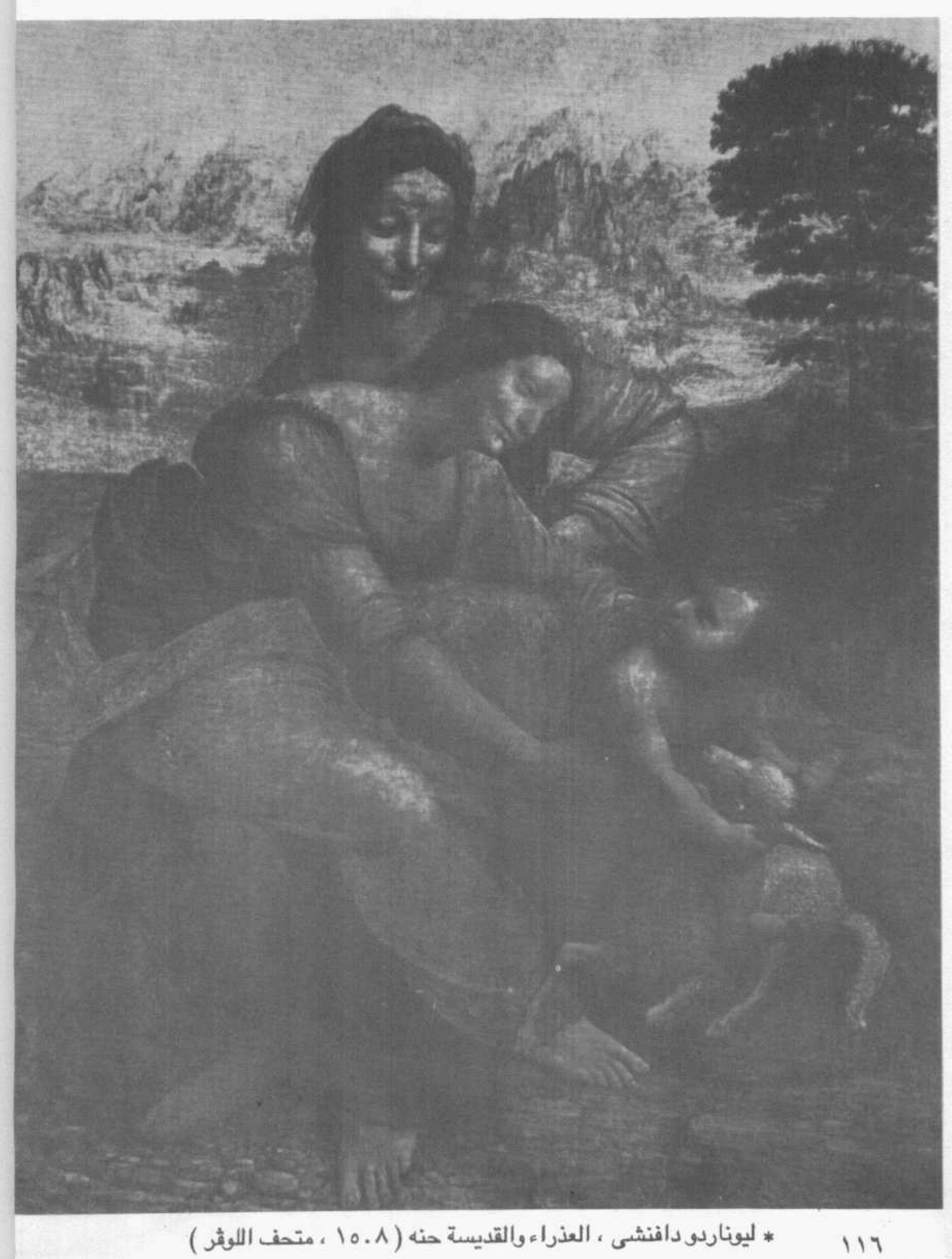
وشكلها ، ولولا العنصر الخيالى الذى هو مادة العمل لافتقدت الصور قيمتها . وقد كانت مشاهد قتل الفرس النهرى – التى شاعت فى الفن المصرى القديم ، تفسر على أنها رمز إلى المهام الرئيسية الرسمية للملك ، أو هى تكنى عن قتل روح الشر التى قد تؤذى المتوفى ، والأمر كذلك فى مشاهد قتل طيور المستنقعات التى ترمز إلى الشياطين ، كما « يتيح الصيد البحرى إصطياد سمك البلطى « إينيت » التى تسكنها روح الميت بعد بعثها .» (١٠٢) والألوان أيضاً قامت بمهام رمزية فى الفن المصرى القديم ، ففى التمثالين « رع حتب ونفرت » (١٠٣) كان لون المغرة الحمراء فى جسم الرجل يرمز لرجولته وكده فى الأرض ، وقد لفحته أشعة الشمس المحرقة ، أما لون المغرة الصفراء الشفافة فقد لون به جسم المرأة رمزاً إلى أنوثتها ورقتها .

ومع بداية العصر الرومانسكى (١٠٠٠ م) فى أوربا شرع النحاتون يزينون مداخل الكنائس بمنحوتات بارزة بأسلوب **اصطلاحى رمزى** ، وبموضوعات مأخوذة عن قصص الكتاب المقدس ، إضافة إلى تصوير الرسل والحواريين . ويصور النحت البارز على كنيسة « فيزلى » المسيح كشخصية رئيسية تتوسط العمل ، وقد نحت جسمه بحجم أكبر من حجم الحواريين ، والذين يلتفون من حوله . أما القديسون فنراهم وقد نحتوا فى مستوى أدنى من مستوى المجموعة الأساسية ، على أنهم يمثلون دوراً أقل أهمية من دور المسيح أو الحواريين فى مضمون العقيدة المسيحية . ولما كانت الصياغة الفنية تقوم على مبدأ **الرمز** ، فذلك يوضح سمة الاستطالة فى نسب الأجسام ، والمبالغة فى اتجاهات حركاتها العنيفة المتوترة ، واستخدام الخطوط المعقدة فيها . ونرى الشخصيات وقد أصابتها نحولة وظهرت أكثر انفعالية وعصبية ، فكانت كل هذه السمات الأسلوبية بالطبع تتواءم مع المتطلب الدينى ، حيث الاعتقاد فى فناء الجسد ، وبقاء الروح ، وهو مفهوم يرجع إلى القرون الوسطى ، وقد حققه الفنان الرومانسكى بأسلوبه الرمزى فى أفضل صورة ، لاتجاريه فيه أية أساليب فنية أخرى ، ولو كانت مثل هذه الأعمال



* نحت كنيسة فيزيلى (القرن ١٢ ، فرنسا)

قد صيغت بأسلوب كلاسيكى لافتقدت عنصراً أساسياً من قيمتها الفنية والجمالية ، ولما وصلت إلى تجسيد هذا القدر من البلاغة الإبداعية . وللمصور بوش لوحة « حديقة الملذات الدنيوية » تمتلىء بالرموز التى لاتكشف عن ذاتها مباشرة وهى عمل كبير مؤلف من ثلاثة أقسام ، وموضوعه يمثل إنذاراً للإنسانية « إذ نرى فى اللوحة أن الإنسانية التى خلقت فى الجنة .. إنتهت فى الجحيم . بعد أن أدارت ظهرها لله واستسلمت إلى متعها . » (١٠٤) ويظهر فى الجانب الأيمن من اللوحة آدم وحواء فى الجنة ، وفى الأوسط البشرية وقد انغمست فى لهوها ومتعها ، وأخيراً صورة للجحيم . ورغم وضوح المقصود من الصور ، إلا أن الرموز المتعددة ، والأشكال الغريبة ، التى تنطوى عليها اللوحات تحتاج إلى تفسير ، وقد لوحظ أنه قد أظهر ميلاً لتفضيل تصوير من نزلت عليهم اللعنة ، أما لوحة « الجنة » فقد ظهرت كمكان بعيد المنال ، وكان قد ظهر المسيح وقد أحاطت به وحوش فى



* ليوناردو دافنشى ، العذراء والقديسة حنه (١٥٠٨ ، متحف اللوفر)

صور كثيرة *لبوش* . وفى صورة « العذراء والقديسة حنة » التى رسمها *ليوناردو دافنشى* تظهر السيدة العذراء جالسة فى حضن أمها وترقب المسيح الطفل قرب حَمل ، غير أن التحليل الظاهرى للعمل لايفسر قيمتها الفنية فهى **صورة رمزية** بكل ماتحمله الرمزية . إن القديسة « حنة » تكشف عن قديسة ، وسكينة تجعلها أكثر من قديسة ، فهى تبدو كأن بوسعها أن تعانق العالم كله « إن القديسة حنة هذه فى الواقع « الحكمة » التى لاتحد ، والعذراء الحائمة فى حضن « الحكمة » وهى تنحنى مادة يدها إلى المسيح الطفل ، هى الشعور الخالص والحب المحض ، فهى تزيد على كونها العذراء التاريخية بأنها الحنو الأبدى ، .. والمسيح الطفل بجدّته ، ليس المسيح فى الجسد فحسب ، بل فى الروح أيضاً » (١٠٥) .

ان مايميز فن *ميكلانجلو* لهو الجمع بين مفهوم الحساسية الشديدة للمؤثرات الدينية ، وبين مظاهر الطريقة التى تتجلى فى إحلال عامل الإحساس كبديل للانسجام . وفى التصوير الجدارى « يوم القيامة » (١٥٣٤ - ١٥٤١ ، كنسية



* ميكلانجلو ، الحساب الأخير (١٥٣٤ - ١٥٤١ ، تفصيل ، سيستينا ، الفاتيكان)

سيستينا بالفاتيكان) يقدم لنا صورة للرعب وصيحة للخلاص ، وقد اختفى فيها عامل الانسجام المكانى لتكوينات عصر النهضة ، حيث المكان اللاحقيقى المتقطع والمبالغات المتغيرة للمبادىء التنظيمية . وقد برز الإنسان فى ذلك العمل متضمناً التعبيرات الانفعالية القوية ، موحداً فى جزئياته وتفاصيله ، بين الفكر والتعبير ، فكان عملاً درامياً ، بكل ماتحمله الدراما المُقنعة من معنى ، فإن شخصية المسيح الواعد ، المحاطة بالقديسين ، ممن احتملوا ، كرامة له حافظين عهودهم ، بالاستشهاد جزاء إيمانهم ، يقابلون العاصين والخاطئين ، يتوسلون فى طلب العدل ، أو متوعدين ، بينما أسفلهم الآثمون جامحون إلى قضائهم المحتوم .. وقد رسم الملائكة النشيطة ، داخل العقدين الهلاليين ، فى قمة الصورة الجدارية ، وهم يحملون آلات عذاب المسيح ، كاستذكارات بليغة ترمز إلى « التضحية » التى أباها الآثمون . لاأحد فى هذه الصورة قد عذب بواسطة الشياطين الخيالية ، بتهجينها الغريب الشكل Grotesque الذى يجمع بين الحيوان والإنسان : فالشياطين كانوا فى هيئة بشرية ، والإنسان لم يسق للعقاب دون أن يدرك سبباً يعقل لعقابه وديونته . فالوعى بفعلاته ، والتحقيق المتأخر جداً فى سبب هذه الفعلات ، على اعتبار أنه هو المسبب الوحيد لمصيبته ، هو مايحرك النفس أكثر من أى شىء آخر ، وهو أيضاً العبرة الأكثر ترويعاً « تلك هى رؤيا ميكلانجلو عن الجحيم ، وهى تشق طريقها بقوة بإزاء المشاهد ، وقد تمثلت مأساوياً فى الوجه المروع للشخص اليائس ، وقد حمله عنوة شيطان ، وفى التوجس العجيب فى تعبير الشخص الهيكلى الذى بزغ من الأرض ، وفى أصداء طابع الغضب ، وقد دوت عبر هذه الرؤيا التى كشفت عن الغيب بانفعال . والدفع المخيف لصلاة القداس . وإشراق النور الأبدى قد اعتلى الرب مع القديسين وإلى الأبد ، لأنه هو الرحيم . لقد عرض ميكلانجلو صورة لتغيرات هيئات الأجسام البشرية ، والأجسام الضخمة ببنيتها البدنية ، وعضلاتها ، وأطرافها القوية العصب ، لدرجة أن المسيح قد بدا يشبه ، تماماً ، « جوبتر » (١٠٦) (كبير الآلهة الرومانية) . إضافة إلى أنه

« عيسى بن مريم » . أما مريم فقد ظهرت وهى تتضاءل وراءه خجلاً ، منزوية أسفل ذراعه المرفوعة ، « وهى تسلم بأنه قد فات أوان الشفاعة ، فأشاحت عينيها عن المآسى الممثلة أسفلها . والقديسون يلتفون حول « المسيح » الثائر ، وقد تثاقلوا فى حركتهم ، وتبطح بعضهم فوق غمامات صخرية ، بينما تعثر آخرون فى المقدمة ، وكأنهم يجرون أقدامهم متذمرين بقوة صاخبة » (١٠٧) .

أما تمثال « موسى » للفنان ميكلانجلو فهو عمل يشيع روعة ومهابة وقد نحته فى وضعية متميزة ، فأحد القدمين يتقدم القدم الأخرى قليلاً مع التفاتة الرأس



* ميكلانجلو ، تمثال موسى (كنيسة القديس بطرس ، روما)

وبروزه الجسيم ، بلحيته المتهدلة المهيبة ، والغلو فى التعبير الوجهى ، فلم يكن يمثل بالروعة التى بدا عليها الجسم وهو مالايخفى على أى مشاهد له . ولكون « موسى » أكبر من أى من الرسل المصورين فى السقف ، لأنه يمثل شخصية النبى للعهد القديم (التوراة) ، فهناك عدة محاولات لتفسير دلالة الشخصية المستعصية للقديس ، فهى تعكس احتدام غضب موسى على عبادة اليهود للعجل ، تمثل رمزية الآلهة النهرية فى التراث القديم . أو تجسد صورة - ذاتية يملئها ألم عاطفى عميق ، أو ترمز إلى مواجهة الحياة التأملية والعملية التى فرضت على شخصية *رفيق صالح* ، وقد تحقق ذلك التعبير بجلاء كامل ، على المستويين الإنسانى والروحانى . » (١٠٨) بيد أن هذا التمثال لايقبل تفسيراً خاطفاً من خلال العواطف الإنسانية ، التى مثلت عادة عبر الصور الدينية ، فقد فاق بكثير صورة « واهب الحياة » على سقف قبة سيستينا . فقد تجسدت صورته « وكأنه القادر على كل شىء ، والعالم بكل شىء ، المهول المبهم .. ان غضبه ليس شيئاً آخر غير الغضب الإلهى . » (١٠٩) إنها ليست إلا روائع من الفن ، تلك الأعمال التى تنكر منشئتها ، والتى تستطيع أن تقبل على الحياة مرة أخرى من خلال واسطة إنتاج جديدة .

أما التصوير الجدارى « خلق آدم » (تفصيل من سقف سيستينا بالفاتيكان) الذى رسمه *ميكلانجلو* ، فقد رتبت فيه العناصر على شكل بيضاوى وتحقق الترابط فيها عن طريق الأيدى الممدودة ، وبالاستفادة من الحركة المستمرة التى حدثت من إصبع الإله وهى تتجه لإصبع آدم .

كانت نظرة *هيجل* للفن تنبع من وجهة فلسفية ، ولذلك فهى لاتعبر عن الواقع التجريبى للنشاط الإبداعى للظاهرة الفنية ، ليحكم على تطوراتها ، لقد اتخذ من نماذج الفن الكلاسيكى مقياساً ومثالاً أعلى للفن ، بل وغاية لتطوره ، رغم أن المبدأ الأساسى لهذا الفن هو **محاكاة المثل** (الميتافيزيقى) ، المتعالى على المحسوس ، وهو ماكان ينادى به *أفلاطون* ، أما **المرحلة الرمزية** ، والتى استعرضنا نماذج

فنية رائعة منها تشهد على أصالة أساليبها ، فقد اعتبرها مرحلة منحطة فى تاريخ الفن تجسد الغريب واللاإعتيادى ، وفيه تنفصل الفكرة عن الشكل ، أو أن العلاقة بينهما غامضة . ولكن ، وعلى عكس ذلك ، ألم تصبح **اللاإعتيادية والغرابة والغموض والدهشة** ، كلها غايات يسعى الفن الحديث إلى تجسيدها ، بل اعتبرت معايير جمالية قيمة ، فقد وجدت مذاهب هذا الفن فى النزعة الرمزية أسلوباً يتلاءم مع غاية الفن الذى أعتبر مجالاً للتنفيس والتعويض بواسطة الرمز . وهنا يصرح *هربرت ريد* بأن مبادىء مذهب *هيجل* ، مثلما هو فى رأى *كروتشه* أيضا هى مبادىء « عقلية فى صميمها ، ومعادية للفن .. ، فالفن عند *هيجل* لم يكن سوى مرحلة ، ومرحلة أدنى ، فى ارتقاء العقل نحو الحقيقة . لايتسطيع الفن التعبير عن الحقيقة إلا فى صورة حسية ، ولكننا فيما كان يظن تخطينا المرحلة التى يستكفى فيها العقل مرتضياً بمثل هذه التعبيرات . إن إدراك المطلق الآن يتعين أن يكون عن طريق الروح ، أو بعبارة أخرى ، بالفلسفة ، ولابد من استبعاد الفن كلعب الطفولة التى تخطيناها . وواضح أن الفيلسوف الذى يثبت الفن فى الزمن الماضى ذلك التثبيت لايمكن أن يكون ذا نفع لأى امرىء يحاول إيجاد فلسفة للفن فى الوقت الراهن » (١١٠) .

وقد كانت الأشخاص المصورة فى لوحات *الجريكو* تبدو وكأنها معلقة بين السماء والأرض ، تحلق وتهبط ، وقد حرف فى نسب أجسامها فأعطاها استطالة ، مكسباً إياها إحساساً خاصاً ، وكأنها كائنات آتية من العالم الآخر ، وقد ساعد على إضفاء ذلك الإحساس أيضاً ، الإستخدام المتميز فى تجسيد الموضوعات باللمسات اللونية ، والتكرار فى إيقاعات الخطوط المنحنية ، واهتزازات الضوء والظل ، وقد استخدم طريقة توزيع الضوء بطريقة صناعية مكنته من إظهار الانفعالات الدرامية الغامضة لدى الشخصيات اللاأرضية . وقد كان الضوء يتنقل بطريقة مثيرة لتشكيل الأطراف الإنسانية والأشجار والصخور والسماء والسحب

وبطريقة متوحدة ، أكسبتها مشاعر صوفية وصيغة رمزية ، تمثل شعيرة روحية بلغت أقصى درجات العمق والغموض معاً . إن المشاهد للوحة « ينتقل من القريب إلى البعيد بلمح البصر ، والأيدى والأرجل .. كأنها لهب من نار ، وإذ تشتعل فإنها تتلوى وتبتعد .. والألوان .. تنفجر لاهبة على حين غرة ، والكل مجاميع نجوم تشابكت وتلألأت ، مسطحة ولكنها قصية ، باردة ولكنها لاهبة ، وجد قريبة .. فقد جاء *الجريكو* بالنجوم إلى الأرض ، وصاغ منها قديسين وسيدات عذارى .. مصوغين من زبد .. فالكثير من لوحاته أشبه بصنج فضى طويل يسطع ، ويرن ، ويخشخش ويزمزم ويغنى ويطن ، من جراء ضربة خفية » (١١١) .

إن الخيال هو سمة إنسانية وهو مقدرة الفنان الخاصة ، فهو الذى يكسب أساليبه العمق والتنوع العجيبين فى صياغة الموضوعات لأن « كل صورة عظيمة ترينا شيئاً نبصره بالعين مع شىء ندركه بالبصيرة . فهى تجمع بين البصر والبصيرة . » (١١٢) إنها تبقى رسماً سطحياً إذا افتقدت عمل الخيال .

إن **الرمزية** فى مذاهب الفن المعاصرة تستند إلى المبدأ الذى يعتبر الفن فى المقام الأول تعبيراً شخصياً عما يجول فى خيال الفنان ووجدانه ، بل باستخدامه للرموز والدلالات الخاصة ، يجسد الأحلام والانفعال الوجدانى بأسلوب ذاتى ، ولقد عثر فنانو مدرسة باريس للقرن العشرين ، فى الفن الزنجى على المعانى الرمزية والصوفية والسحرية . وقد جاوز مفهوم *سيزان* فى الفن حدود النظرية الرمزية ، كما صاغها *سيريزيه* ، ويتجاوز ماهدف إليه *بول بوجان* ، بل وحققه فى فنه ، فقد صرح بقوله : « إننى لم أحاول أن أنسخ الطبيعة وإنما مثلتها . » (١١٣) ويقصد أنه يعبر عنها كما هى متمثلة فى مشاعره ، حيث أن المعطيات الحسية التى يقدمها العالم الخارجى للفنان تتضمن رواية مستقلة عن القدرة الذهنية ، وتقع فيما وراء الأحاسيس . ولذلك قد سعى *سيزان* إلى استكشاف بنية الموضوع وألوانه ، من أجل تمثيل رؤيته للحقيقة الموضوعية تمثيلاً صادقاً فى أصل بنيتها وقوتها ، حينما

تنبثق منها كل الأفكار والعواطف المهمة .

ولقد ذهب *جوجان* Gouguin (١٨٤٨ - ١٩٠٣) إلى اعتبار أن الصورة لاتتوفر فى الطبيعة ، وإنما هى لاتوجد إلا فى **الخيال** ، وقد قدم فى أعماله تصورات أدبية حافلة بالمعانى الدرامية ، رغم احتفاظ تلك الصور بالعنصر التزيينى (الجمالى) ويمثل هذه الأعمال أسهم *جوجان* بلا شك فى تمهيد الفن لظهور النزعة الرمزية Symbolism فى الفن مما أخلى السبيل للنزعات التعبيرية ، على نحو ماتبدت فى فن *فان جوخ* ، *وماتيس* ، *ورووه* . وها هو ذا ماتيس يحدد العلاقة بين الفن والطبيعة فى قوله : « إن ماأسعى جاهداً فى سبيل الحصول عليه إنما هو أولاً وقبل كل شىء التعبير Expression فالتعبير عندى هو مايتحكم فى وضع اللوحة بأكملها .. وليس فى استطاعتى أن أنسخ الطبيعة بكل خضوع لأننى أجد نفسى مضطراً إلى أن أفسرها وأخضعها لروح اللوحة . » (١١٤) وبـ**الأسلوب الرمزى** فى صياغة أعمال *جوجان* أصبح سبيل الفنان فى لغته الرمزية **الوجدان والعواطف** « للتعبير عن الذى يستحيل التعبير عنه باللغة التعبيرية » (١١٥) .

كان *مورياس* قد ذكر عن « الرمزية » عام ١٨٨٦ قائلاً : « إن الشعر الرمزى يحاول أن يلّبس الفكرة شكلاً حساساً » ، وقد طور *أورييه* هذا المفهوم بأن أضاف أن العمل الفنى ينبغى أن يكون تركيباً ، ذاتياً ، زخرفياً ، وأورد للاستدلال على هذا الاتجاه الجديد أسماء مثل جوجان ، *وفان جوخ* ، *واميل برنار* ، *وموريس دينيس* ، *وبونار* ، *وفويلار* ، ومعنى ذلك أنه قد « ذكر كل الذين وقفوا ضد الواقعية الانطباعية ، إلا أن تسمية « الرمزى » كما حددها إنما تنطبق فى الواقع على *جوجان* ، وأولئك الذين عملوا بالروحية نفسها » (١١٦) .

ويعد *فان جوخ* فناناً رمزياً « فهو يشعر بالحاجة دائماً إلى أن يكسو أفكاره بصورة تأملية محددة . وكل لوحاته تقريباً ترقد تحت هذا الغلاف الشكلى . وتحت هذا الجسد الجسدى ، وهذا الحدث المادى جداً تكمن فكرة بالنسبة للعقلية التى

تعرف كيف تراها . وهذه الفكرة الأساس الجوهرى للعمل ، وهى فى الوقت ذاته إنجازه وعلته . » (١١٧) وقد صرح *فان جوخ* فى خطابه لأخيه ثيو عن دور الطابع الرمزى فى صوره فقال : « حاولت أن أوحى من خلال المنظر الطبيعى بفكرة عاطفية ، مثلما أعبر عنها من خلال الشكل البشرى ، فمثلما أردت أن أعبر من خلال شكل المرأة الشاحبة عن شىء يشبه المجاهدة من أجل الحياة ، وعبرت أيضاً بما يشبه ذلك فى الجذور السوداء المتعقدة المستغلقة . » (١١٨) لقد صور *فان جوخ* حقول القمح والغلال ، والناس فى عملهم ، وكل ضربة من فرشاته تحمل آثاراً ملمسية ، وكأنها صنعت بأصابعه ، وتركت بصمات حركية على السطح . ولقد كانت أعماله الأولى التى رسمها فى هولندا تتميز بالألوان القاتمة ، والأشكال الثقيلة فعكست بذلك حياة الفقراء ، وعندما استقر فى باريس منذ بسنة ١٨٨٦ ، وأدرك هناك أساليب الانطباعيين ، اختفت من أعماله الألوان البنية والرمادية ، فشعر بدفء الشمس وغمره الشعور بالحماسة ، وظهرت فى أعماله اللمسات البارزة والخطوط القوية . ولما كانت تنتابه حالات نفسية أثناء القيام برسم لوحاته ، ولم يكن يتوقف فى تلك الحالات عن إكمال العمل ، فذلك أكسب ألوانه مزيداً من الالتهاب ، وقد اختص لنفسه بطريقة تتسم بتبسيط الأشكال واختزال تأثيرات الضوء ، بمنهاج رمزى تعدى به مفهوم تسجيل الانطباعات المنعكسة من الطبيعة ، وتحققت لديه إمكانية تجسيد رموز الانفعالات معممة .

والقيمة الفنية فى لوحة « امرأة من أرل » (١٨٨٨) ، تنعكس عن موضوع فلاحة بزى بلدتها ، فى حياتها المتواضعة ، وقد استخدمت الألوان بتوافقاتها المستقلة عن التأثيرات الضوئية – بطريقة رمزية وتجريدية فى نفس الوقت . كما أن لوحة « غرفة النوم فى أرل » (١٨٨٩) قد قامت فيها الألوان بصنع كل شىء ، واستخدمت الخطوط السميكة فى رسم أثاثاتها ، وكان يقصد من الصورة أن تعبر عن « راحة قلقة » ، أما الألوان الزاهية فى شدتها فلم توح بأى بهجة بل

كانت على العكس من ذلك ، حزينة .

لقد ذابت عواطف جوخ فى ألوان لوحاته ، وبرز تعبيره كقيمة مطلقة . وقد شكل رمزاً يكنى عن الراحة الإجبارية التى أرغم عليها . وكل شىء فى الحجرة يوحى بالنعاس والعزلة ، وذلك يفسر خلو الحجرة حتى من *فان* جوخ نفسه . والصورة قد تخطت حدود الزمان والمكان من أجل فكرة مطلقة .

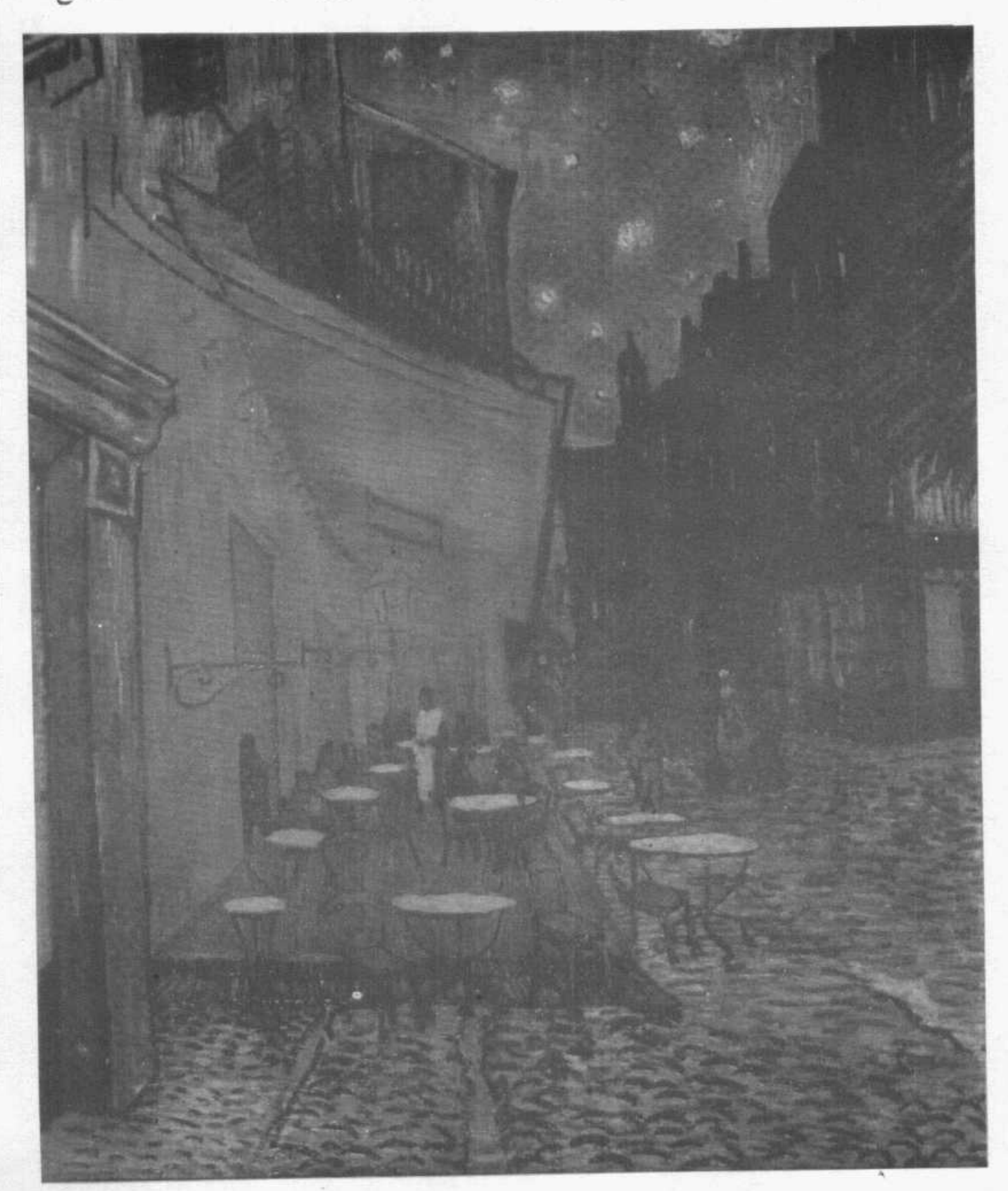
وفى رسم للفنان جوخ يمثل صورة شخصية للمصور *بوك* Boch استخدام تدرجات اللون من الأصفر بحيث تتباين مع لون السماء المشبعة باللون اللازوردى ، وقد رصعت السماء بالنجوم . وعندما شرح الفنان تلك المعانى التى تضمنتها



* ڤان جوخ ، غرفة النوم فى آرل (١٨٨٩)

اللوحة ، وذلك فى خطاب لأخيه قال : « أود أن أصرح بشىء يطيب له الخاطر ، مثل سلوى الموسيقى ، أريد أن أصور رجالاً ونساء مع شىء أبدى ، مثل الذى ترمز إليه هالة النور ، والذى ننشد بلوغه بإستخدام التلألؤ الفعلى لتلويننا

واهتزازه ... أصور حب اثنين من المحبين لإقران لونين متممين ، وبامتزاجهم وتباينهم ، وبالإختلاف الخفى للدرجات المتشابهة . وأن أجسد مقاصد الملامح



* ڤان جوخ ، المقهى الليلى (١٨٨٨)

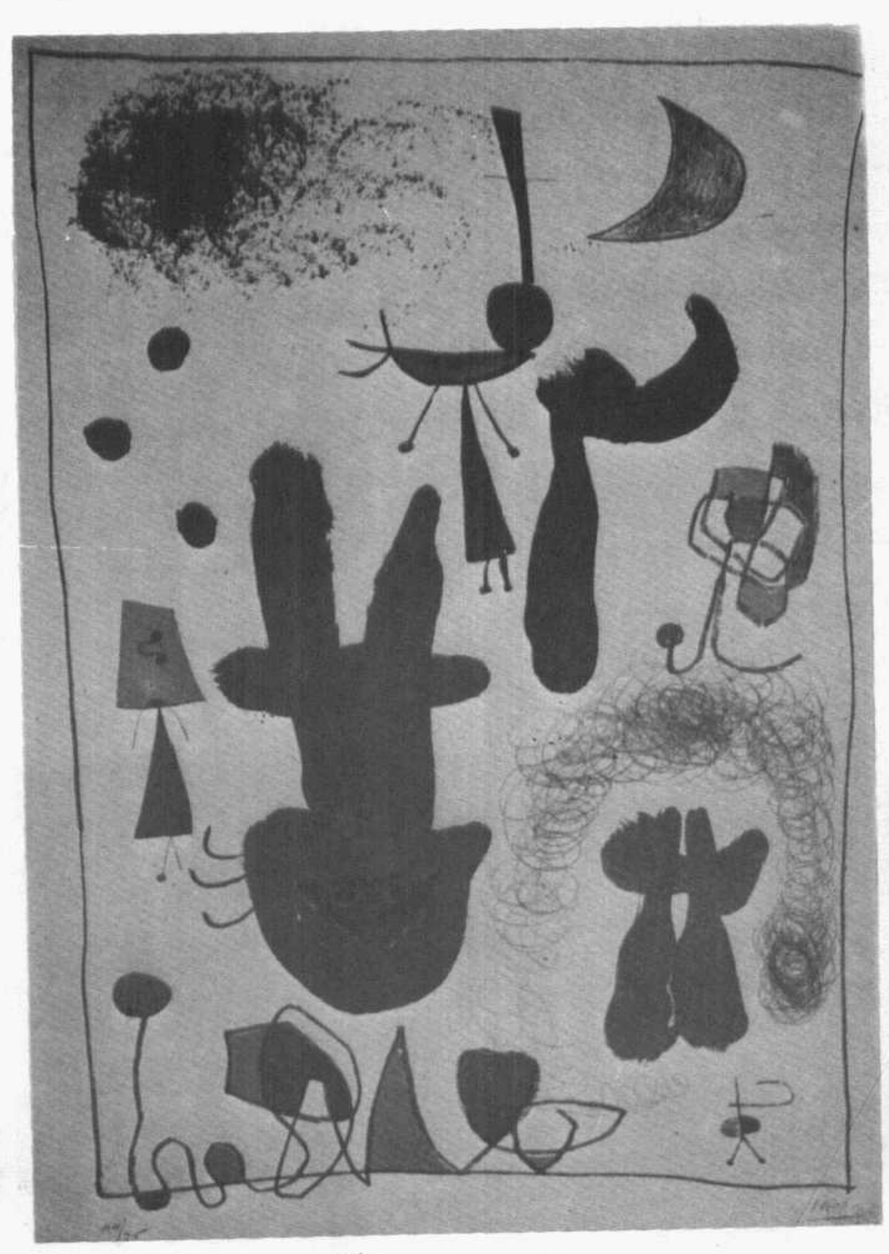
بواسطة تلألؤ الدرجات المضيئة فى مقابل الخلفية الداكنة ، وأن أرمز إلى أمل ببعض نجوم ، والتوق إلى الروح بتلألؤ غروب الشمس . ومن المؤكد أنه ليس فى ذلك واقعية إيهامية ، بل ليس هناك شىء له وجود حقيقى . ونفس الطريقة اتبعتها فى لوحة « المقهى الليلى » ، إلا أن الألوان هنا تؤدى رسالة مختلفة ، فقد حاولت أن أرمز إلى الحالات الإنسانية الرهيبة ، باستخدام اللونين الأحمر والأخضر ... وفحوى الفكرة أن المقهى مكان فيه يمكن للمرء أن يدمر نفسه بنفسه ، قد يجن أو يرتكب إثماً ، ولذلك حاولت أن أصور قوى العتامة مثلما كانت عليه فى البيت الشعبى الوضيع ، بلونه الأخضر الباهت المتباين مع الأخضر المصفر والأخضر المزرق المتشبع ، وكل ذلك يبدو فى جو يشابه « آتون الشيطان » الذى خلقه اللون الأصفر الكبريتى « الباهت » ، مع إضفاء مظهر زهاوة الصور اليابانية ، والطبيعة التتارية الجذابة ..، أما الظلال هنا مع الدرجات اللونية فقد أخمدت ، فاللون يقوم بكل الوظائف وتبسيطه يعطى أروع مظهر للأشياء ، ويقوم بالإيعاز بالراحة أو السُبات بشكل عام . ومن المؤكد أنه بسكونيه ذلك التكوين نسبياً ، قد لعب *فان* جوخ دراما انحصار المكان فى مقابل التأثير المتسطح المغلق للألوان البراقة الصافية ، والأشكال المحددة بقوة ، وعبر انفعاله بتلك الموضوعات المألوفة عن قرب ، مايصبح ذا تأثير محرك للنفس . لقد استطاع أن يعثر على مايشبه « الحدة الهادئة » .. ، وقد سعى جاهداً من أجل أن يفسح لفنون التصوير أكثر لكى ينصهر فيها الشكل والمعنى رمزياً » (١١٩) .

إن تطور الفن الحديث هو ثمرة تلقائية لحساسية الفنان ، أما الشكل الذى يقوم بإنجازه الفنان الحديث فهو من النوعية الذاتية والموضوعية فى نفس الوقت ، بحيث يتعالق كل منهما بالآخر تعالقاً شديداً ، يتعذر فصله . ولذلك فإن أى تعريف للرسم لايتضمن بصورة من الصور مفهوم « الشكل » ، لايمكن أن يصمد فى التطبيق زمناً طويلاً .

فعندما ننظر إلى لوحة من عمل *ماتيس* ، لابد من أن نركز بصرنا على نقطة محورية ، وعندما ندرك هذا المركز ، إذا ببقية الصورة التى تبدو للنظرة التحليلية مشوهة خالية من المعنى ، وقد استقرت الآن فى موضعها ، واكتسبت معناها وترابطها الملاءم . وهذا مبدأ آخر فى الوحدة أضيف إلى تلك المبادىء التى سيطرت على التراث التاريخى للتصوير الأوربى - كالوحدة الذاتية ، أو الوجدانية ، عند رواد المصورين الإيطاليين والفلمنكيين ، والوحدة الهندسية فى عصر النهضة الكلاسيكى ، وعند *سيزان* ، والوحدة الديناميكية فى عصر الباروك ، أما الآن فهى الوحدة التى تعتمد على الرؤية المركزية ، وتشتمل هذه الوحدة على تكامل الكثير جداً من المبادىء التى ناضل من أجلها الفنانون من قبل ، فى فترات منفصلة تشتمل على الاتزان ، أو التماثل ، وعلى البناء الهندسى دون شك . وعناصر الصورة يجب أن تكون منظمة على نحو يتيح للعين أن تدرك مركزها بسهولة . » (١٢٠) إن الافتقار إلى التعبير بالمعنى الأدبى فى أعمال الفن الحديث ، إنما هو التعبير ذاته بالمعنى التشكيلى . وللألوان فى لوحات *ماتيس* أهمية خاصة ، لأنه يستخدمها فى نقائها وقوتها وإشراقها ، وقد استمد صفات الانسجام اللونى عن تراث تصوير المنمنمات الفارسية وفن الزجاج المعشق ، الذى انتشر فى أوربا فى العصور الوسطى . أما الثراء اللونى فى أعماله فينطلق عن غريزته الإبداعية . ومما لاشك فيه أن توجد علاقة تربط صور *ماتيس* برسوم الأطفال ، ففى فن كلا الاثنين يمكن أن تعثر على « نفس الرؤية السابقة على التفكير المنطقى ، ونفس طهارة النظرة ، وبهجة العين الساذجة » (١٢١) .

صور ميرو فى لوحاته رموزاً من عناصر هندسية مركبة بطريقة توحى بعدة إيحاءات ، وتسمح بتأويلات مختلفة ، والتفاصيل تظهر بها تحريفات ومبالغات ، وقد استغنى فيها عن مبدأ المحاكاة . ومن أسماء هذه اللوحات : « مدخل هولندى » (١٩٢٨) ، و« الشاعرة » (١٩٤٠) ، و« نساء وقمر ونجوم » (١٩٥٠) ، و« الأطفال

والعصافير » (١٩٥١) ، و« حائط القمر » (١٩٥٨) ، وكلها تسميات غير مألوفة ، وذات دلالات رمزية ، فأعماله تنطلق كخيالات وأنغام تشكلت على سجيتها ، وقد لونت بطريقة شاعرية وتزيينية متميزة . وهكذا تبدو فيها الصور الرمزية نصف



* ميرو ، بهلوان فى الحديقة ليلاً (١٩٤٨)

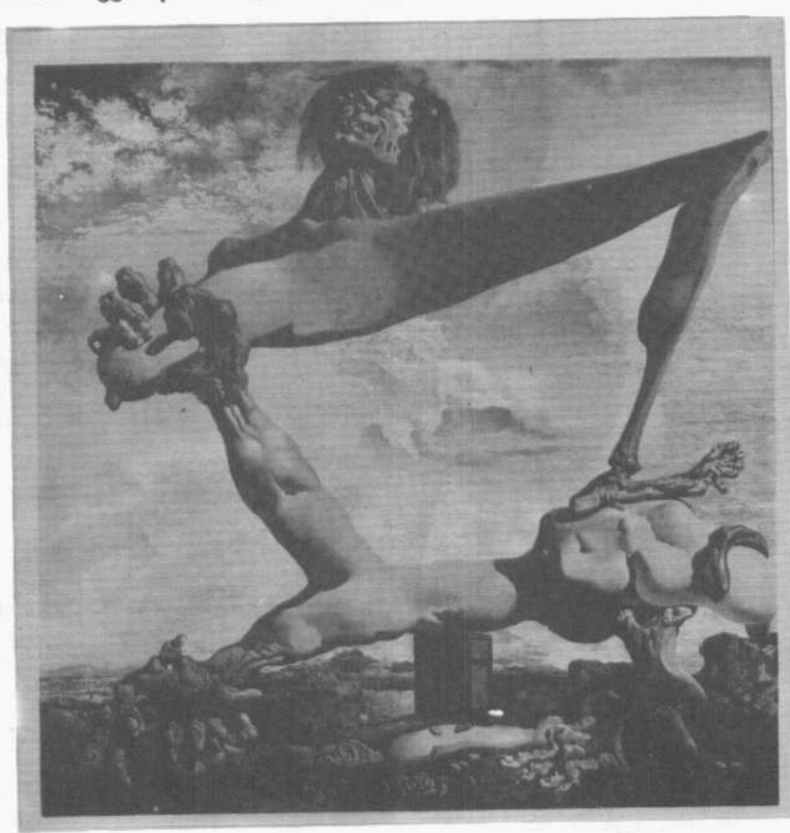
بصرية ، وذات إيحاءات ازدواجية ، تكنى عن معانى غامضة ومثيرة للتساؤلات ، وقد بنيت على التورية البصرية ، واستخدمت فى تشكيلها التحريفات فى نسب الأجسام المصورة والتى تعتمد على إكمال الذهن لما لم تكشف عنه ، وكل ذلك يعكس إيقاعات لونية شاعرية نرى فيها وجوهاً خضراء ، وتماثيل محطمة .

أما منتهى **الرمزية** فقد جسدتها لوحة بيكاسو الضخمة « جرنيكا » التى ملأت جداراً (٣٥١ × ٧٨٢ سم ، برادو - مدريد) كصورة مفزعة ، تمثل صرخة إحتجاج ، تحتشد بأيادى مرفوعة ، ووجوه مستغيثة ، ومصابيح ، وشمعة وثور وحصان ، وجميع العناصر لاتتصل بشكل مباشر بموضوع اللوحة ، وهو قصف البلدة الأسبانية العزلاء (جرنيكا) بقنابل الدكتاتورية ، إنما تحولت الى صور رمزية تمثل أية مذبحة ترتكب ضد أبرياء ، وقد أضفت الألوان الزرقاء والرمادية ، مع الأسود ، واستخدام الإضاءة الصناعية ، جواً من الجدية رمزاً للكآبة الحزينة .. تلك هى الصورة الحلمية لبقايا **الوحشية البدائية** ، التى مازالت كامنة فى ضمير البشر ، ولم تروض بعد ، إن لوحة « جرنيكا » مشهد ليلى ، خارجى ، يبدو كأنه يتألف من جبس محطم وجرائد ممزقة فى مهب الريح ، يضيؤه قنديل نفطى ،



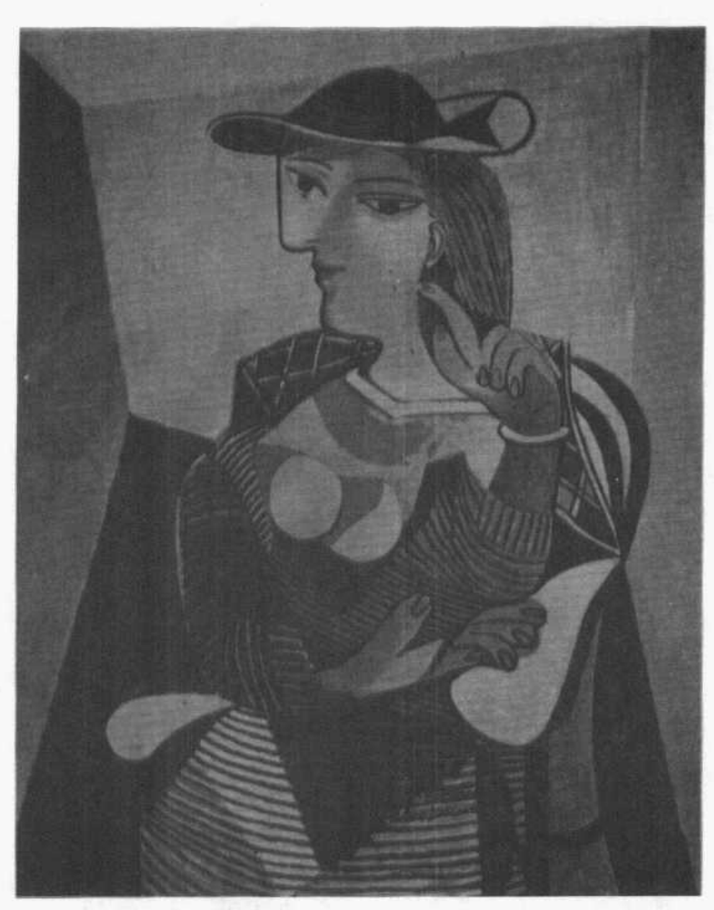
* بيكاسو ، الجرنيكا (١٩٣٧ ، متحف الفن الحديث ، نيويورك)

وكرة كهربائية عارية من لامكان .. وقد أسقطت هذه الصورة سطحاء على ظلمة لاتحد ، وتعج دوماً بالخط ، تأتينا التفاصيل .. عنيفة ، فنهدا تلك المرأة يعلق الواحد بالآخر كالشوك .. وأصابع ذلك الرجل ، وقد التمت على السيف القديم المكسور ، لاعصب لها ، سمينة كالنقانق ، عذاب ذلك الحصان يبرز ناخساً من أحشائه المهشمة عن طريق فمه . » (١٢٢) إن الصورة الجحيمية المأسوية تجسد الحياة بإشعاعها التى تستنكر الظلم وتتصارع معه دون يأس . وكان بيكاسو قد توصل فى مجموعة صوره للكائنات المجازية اليابسة ، التى تشكلت أجسامها خاوية من العظام ، فكادت تشبه بضع أطراف مجمعة ، وتلك النزعة التى كان لها تأثير واضح فى عمل *سلفادور دالى* « الفاصوليا تفور غضباً » (إنذار الحرب الأهلية) . إن « الجرنيكا » « كانت قد تشكلت من أجزاء حصان مائت بصورته المسخية وقد



* سلفادور دالى ، الحرب الأهلية (١٩٣٦)

نزعت أحشاؤه كبلدة « الجرنيكا » ، وجندى يحتضر ، وأم جزعة عاجزة ، ومواطنين فزعين بينهم واحد يسبح إلى أعلى ممسكاً قنديلاً ، رمزاً للحقيقة المرتاعة ، وصورة مجازية قوية تجسيد للمحنة التى أصيبت بها سائر أوربا تقريباً . » (١٢٣) وفى لوحات أخرى *لبيكاسو* قام بتحريف وجه الإنسان وجسده ، والطابع النهائى للجو المحيط . ولم يعد شىء من كل هذا فى مكانه الطبيعى ، فقد أعيد تشكيل المشهد كله ، واستبدلت الألوان التى تميز الأشياء فى الطبيعة ، فاتخذت الألوان مكانها فى المبدأ التزيينى العام للوحات . لقد تميز أسلوب بيكاسو بتراكمات فى التحول عن التقاليد التصويرية ، وذلك عندما زاد كم التحريفات العنيفة ، التى انطوت على إغراب فى التشكيل ، وعلى مسخ عجيب للصور « بل وحشية شنيعة ، مجسمة كالتماثيل ، ويكاد يستحيل التعرف فيها على أى عنصر إنسانى . » (١٢٤) حيث تشكلت الوجوه وهى تتحرك برؤوسها من جانب إلى آخر ، فتشابهت الرأس الأسطورية « للميدوزا » (١٢٥) ، المرأة المرعبة بعقمها فى الأساطير الإغريقية ، وجسدت المعنى الأسطورى لـ **الحب العقيم** ، وكأنه « فعل عدائى » ، قتالى عنيف ، فيه الخصم المرأة مصارعة الثيران ، تسلم جميع أسلحتها ، على نحو « ماسوشى » (١٢٦) وعندما حَّمل بيكاسو رموز لوحاته **الغموض والمأسوية** كان فى نفس الوقت يجد نفسه فى منتصف الطريق بين كائنين ، ووصلت صيغته فى التمرد على المشاعر التقليدية والظاهرية إلى حد السخرية ، لكى تصبح نموذجاً معاصراً للسخرية يذكرنا « بثورة الإنسان على الآلهة » (١٢٧) فى شعر الإغريقى *إسخيلوس* ، وهذا ماتكشف عنه لوحته « صورة مارى تيريز » (١٩٣٧) ، السيدة الشقراء التى صيغت فى درجات من الألوان الفضية الباردة ، مع مجموعة الألوان الزرقاء والصفراء السائدة « فى إشارة مضطردة للعذوبة والبراءة ، وطهارة النفس . » (١٢٨) وقد لون الوجه بلون أزرق ، والشفتين باللون الأصفر ، ولون الشعر بالأخضر . فإن **الرمز** هنا لايصل إلى الحقيقة مباشرة بل يستبدل الوسائل



* بيكاسو ، وجه مارى تيريز (١٩٣٧)

الأصلية بأخرى بديلة . أما فى بورتريه « دورا مارا » فقد تجسدت الحيوية والأناقة فى صورتها بمسامير طويلة لونت بالأحمر ، ومن التحدد فى الذقن ، وبالجمال المتألق بشكل عام . » (١٢٩) ولقد توصل بيكاسو فى لوحته « فتاة أمام المرآة » الى « حيلة مثيرة تحقق تعدداً لزوايا الرؤية ، وبشكل طبيعى ، وبغير افتعال ، غير أن الفراغ الصورى فى اللوحة يظل مسطحاً وضيقا . وإن الذى يظهر أمامنا الفتاة ذاتها ، وليس صورة منعكسة على سطح المرآة ، ومن ثم « فاللوحة تعرض علينا الصورتين للزاوية الجانبية والمنظر الأمامى ، هكذا ضاعف انعكاس المرآة من التحريف ، مما يستدعى فينا التساؤل ، أيهما الفتاة

الحقيقية .. ؟؟ . » (١٣٠) إن هذه الصورة تعد بحق رمزاً للالتباس بشكل عام .



بيكاسو ، فتاه أمام المرآة ، متحف اللوفر ١٩٣٢

شتان بين وجهين ، أحدهما رسم *ليوناردو دافنشى* قد أقر به الواقع ، والآخر رسمه *بيكاسو* تخطى به ذلك العالم الواقعى المرئى بمظاهره التقليدية والمنطقية ، ليصوغ به **أسطورة** ، تتمتع بوجود دائم ، عندما تعدى بذاكرته الزمن المحدد إلى ماوراء الزمن ، مثلما كان الإنسان الأول يخلق فنه كنوع من **الاستعطاف السحرى** ، نفوذاً إلى الرمز المطلق ، فكان بإمكانه بتخطيطة واحدة أن يصوغ شيئاً ثابتاً ، يستحوذ به على مكان خارج حدود الزمن ، له شكل وهيئة ظاهرية . لقد أكسب رموز أعماله القوة السحرية والحقيقة الروحية . فإن بإمكان المشاهد أن يعثر فى لوحاته على نموذج من الجمال الغامض الخرافى ، جمال لنساء لهن بريق

المعادن ، وألوان الجواهر الدفينة فى الأرض ، رغم كل عقمها . ذلك كان لون وجه الفتاة فى لوحته « فتاة أمام المرآة » ، وقد بدا شاحباً ، وهو يكشف عن قسوة كامنة فى أنوثته ، رغم الفتنة التى تبدو فى صبغته ، التى لاتخدع المرء برقتها . فالتشوهات التحريفية فى الوجه جعلته أقرب الى وجه الرجال وبهذه الصياغة اقترب فن *بيكاسو* من **الحقيقة** التى لم تكن مألوفة لعقلية *هيجل* المثالية ، والتى لاترى الفن الا بمقياس النموذج الذى قدمه أمثال *رافائيل* من الكلاسيكيين حيث الاكتمال المثالى لوحدة **الفكرة والمحسوس** ، والذى فيه ارتفعت المادة إلى مستوى الفكرة الذهنية ، مثلما تحقق سابقاً فى تماثيل الإغريق ، التى توهجت أشكالها الإنسانية بنور المضمون الروحانى كوجود حسى يتناسب مع العقل ، كما هو فى رأى *هيجل* . ولكن أليس لدى *بيكاسو* معيار آخر يفسر به غاية الفن ؟؟ ، فلنترك كلماته تفصح عن نظرته ، فقد قال ذات مرة : « يوم أن كنت فى عمر أطفالى ، والذين هم فنانون رائعون رسمت مثل *رافائيل* ، ولكن أن أتعلم أن أرسم كما يرسمون فقد استغرق حياتى كلها . » (١٣١) إن الرغبة فى **تحرير الخيال** من قيود الإرادة والمنطق هو ماعهدناه فى رسوم البدائى ، وأيضاً عثرنا عليه فى **التعبير الرمزى الطفولى** ، ذلك الذى يستلزم تحولاً فى طرق الأداء التقليدية ، وإبتداع طرق وصياغات جديدة تتناسب مع طبيعة الفنون التى تشكلت فى أحضان الخيال الذى عبر أغوار النفس العميقة للفنان .

ان الفن الرمزى قد تخلى عن الرؤية التى تفرضها حقيقة الإدراك الحسى بصرياً ، فنهل مما تقدمه الحقائق الفكرية Intellectual (الذاتية) ، وبذلك تعدى الملموس الإدراك الكلى الذى تصنعه المخيلة ، ذلك ما قد وجدنا له تجسيداً فى الرسوم المصرية القديمة ، التى جمعت فى موضوعاتها بين الصور المتعددة للرؤية ، حيث نلاحظ فى صورة واحدة ، أحياناً ، قد تجتمع الخصائص التى تميز الشىء نفسه فى حالات مختلفة وأوضاع متنوعة . فإن الفنان فى المذهب الرمزى يعتقد

إمكان الفن أن يحيا بالخيال ، وأنه « يذوى ويموت فى الإسرافات العقلية الجافة . » (١٣٢) وعندما تناول *أندريه بريتون* أحد أعمال *بيكاسو* الذى يعرف بـ « تكوين ذو فراشة » أكد على رمزية العناصر المصورة وبخاصة الفراشة ، حيث وصف دورها بأنه يمثل أهمية واضحة ، فقد هيمنت على الصورة ببلاغة ، ورسخت طوال الوقت فى مخيلة المتأمل بلونها الأبيض ، مما دعاه أن يتساءل « ماذا تكون هذه الفراشة ؟ ، ومالذى كان يجعل إندماجها المطلق فى الصورة يحدث الإحساس العاطفى الفريد ؟ ، وعلى حين غرة ، حينما كانت ، وبدون أى شك ، توحى بأنها لابد وأن تستحوذ علينا ، وكأنها سوف تكشف لنا فى تلك اللحظة كشفاً جديداً ومفاجئا .» (١٣٣) فمنذ لوحة *بيكاسو* « نساء أفينيون » (١٩٠٧) ، والتى تعد أول عمل فنى يمثل **المرحلة التكعيبية** ، ظل ميل الفنان الى تقطيع جزئيات الأشكال ينمو فى أعماله ، إضافة إلى تصوير الشىء من جوانب عدة وفى آن واحد ، من



* بيكاسو ، فتيات افنيون (١٩٠٧ ، متحف الفن الحديث ، نيويورك)

[illegible]

أن بيكاسو لم يكن يعاود لوحاته أو يعيد عليها ، بغرض التصحيح أو الاضافة ، فعادة مايكشف الفحص العملى للوحاته باستخدام أشعة اكس ، عن عدم وجود أى تعديل ، فالتغيير قد يظهر أحياناً فى الرسم ، وقلما يحدث فى استعمال الألوان ، غير أنه « متى ظهرت التغييرات ، فمن شأنها أن تكون إما نتيجة لفيض الحماسة أو لاختيار أحد طرق المعالجة ، ولم تكن أبداً ، وبكل المعايير ، ذات صلة بعناصر تكميلية تتعلق بمعنى العمل ، أو بمقصده ، أو بقيمته الذاتية ، ومن ثم نجده يتمتع بترابط التجارب ، وبالتأثير الملتهب للحالات » (١٣٥)

ورمبرانت ، ومن على طريقيهما ، حتى بيكاسو وكوكوشكا وبراك ... والسرياليون ، فكانت طريقتهم فى التعبير الفنى تهدف الى نقل الشعور الوجدانى . وقد كان فن كاندنسكى ، ورسالته عن « الروحانية فى الفن » (١٩١٢) يعد المدخل الحقيقى لـ **التعبيرية التجريدية** ، حيث يمكن تمثيل التعبير عن الضرورة الداخلية « تمثيلا وافيا برمز مجازى دقيق التصميم » (١٤٩) وإن تجارب كاندنسكى قد عملت على تميز أسلوبه التعبيرى عن التعبيرية المجازية لجماعة القنطرة ، ذلك الأسلوب الذى يشبه نظام التدوين الرمزى بخط اليد .

وأيضا كانت الصور فى لوحات هنرى ماتيس أقرب إلى الأسلوب الرمزى ، لقد تخلى عن مبدأ التجسيم فى صياغتها ، وحرف فى الألوان ، فكان يكفيه خطوط قليلة ليعبر بها عن تفاصيل وجه ليحقق رؤية متميزة ، تتوهج بالألوان التوافقية فى نقائها ، ولا يعتمد على الظلال . وقد فسر ماتيس طريقته هذه فى «مذكرات مصور» بقوله : « أنا لست قادراً على التمييز بين الشعور الذى أحس به نحو الحياة ، والطريق الذى أعبر به عنه . والتعبير بالنسبة إلى ، لا يكمن فى الحماس الذى ينعكس على وجه ما ، أو يعوض عنه بحركة شديدة . إن الترتيب الكلى لصورتى معبر . المكان الذى تحتله الأشكال أو العناصر ، والفراغات التى تحيط بهما ، والنسب ، وكل شئ يلعب دوره ، فالتكوين هو فن ترتيب عناصر مختلفة بطريقة زخرفية لتخدم التعبير عن شعورى . » (١٣٦) كما أن اختيار الألوان والعناصر فى صوره كانت لا تستند إلى عملية الملاحظة للطبيعة ، وليس اختياراً عقليا ، وإنما هو استطراد لعمل المخيلة والحس الوجدانى .

* بيكاسو ، الجرنيكا (١٩٣٧ ، متحف الفن الحديث ، نيويورك)

[illegible] النحاتين من أصحاب المذهب الأكاديمي ، ممن اهتموا بتنمية الأسلوب التشكيلي المسطح ، والزخرفي بشكل خالص . النحات الفرنسي أوجست رودان (١٨٤٠ - ١٩١٧) ، ويمثل فنه خليطاً معقداً من الاتجاهات المختلفة ، وتأرجحت أعماله بين الواقعية والرمزية ، غير أنها كانت دائماً تمتلئ بالحيوية وبالتعبير المؤثر وبصدق المعاني أيضا . وتعتبر مجموعة الأعمال البرونزية « أهل مدينة كالي » (١٨٨٦ - ١٨٩٥ ، المحفوظة بمتحف رودان بباريس) التي تمثل أشخاص

[illegible] الصورة سطحاً على طبقة [illegible] تلج دوماً بالخط [illegible] التفاصيل عنيفة ، فنشهد ذلك [illegible] يعلق الواحد بالآخر كالشوك .. أصابع ذلك الرجل ، وقد انغمت على السيف القديم المكسور ، لأعصب لها ، تسميه كالنقانق ، عذاب ذلك الحصان يبرر فاحشاً من أحشائه المهشمة عن طريق فمه . » (١٢٢) إن الصورة الجحيمية المأسوية تجسد الحياة بإشعاعها التي تستنكر الظلم وتتصارع معه دون يأس . وكان بيكاسو قد توصل في مجموعة [illegible] خاوية من العظام ، فكادت [illegible] تأثير واضح في عمل سلفادور دالي « [illegible] تفور غضباً » (إنذار الحرب الأهلية) . إن « الجرنيكا » كانت قد تشكلت من أجزاء حصان مائت [illegible] المسخية وقد



* رودان ، تفكير (١٨٨٦)
* سلفادور دالي ، الحرب الأهلية (١٩٣٦)

لقد رأى *هيجل* أن **الفن الرومانسى** يغلب عليه الطابع الروحى ، فهو يسعى إلى الكشف عن الروح فى إلهاماتها وصراعها الداخلى وآلامها ، بينما فى الفن الكلاسيكى تتوازن العناصر الروحية والأخرى المادية ، ويتحد المضمون مع الصورة، وذلك هو ما تعكسه التماثيل الإغريقية التى كشفت عن الروح فى وقارها وهدوئها ، بل فى سكينتها وخلودها ٠ والصور المحسوسة فى الفن الرومانسى **إبداعية** ، يرتفع الفن فيها من المنظور المادى إلى العالم المطلق ، ليعبر عن ا**لخيال المعنوى** وعن **روح اللامتناهى** من خلال العاطفة ٠ واذا كانت المرحلة الرمزية ، فى نظرية *هيجل* ، تمثل فى الإنسان الغرائز والميول ، والمرحلة الكلاسيكية تمثل المنطقية والعقل ، فإن الرومانسية تمثل الشعورية والوجدانية ٠

كان*كانط* قد سبق *هيجل* عندما اعتبر الفنون الجميلة منبعاً للأفكار وغايتها بعث النشوة الخالصة فى نفوسنا ، فليس للفن فى رأيه اغراض نفعية ، وقد حدد مفهوم « الجلال » بأنه ليس له وجود إلا فى مجال الفكر واللامتناهى ٠ وقد حدد *كانط* علاقة المضموم بالصورة وترابطهما فى العمل الفنى على اعتبار أن العاطفة بدون الصورة عمياء ، والصورة بدون العاطفة جوفاء ٠ لقد كانت معظم الأعمال النحتية التى أنجزها الفنان*ميكلانجلو* ، مع كونها أخاذة وتتمتع بسحر خاص وبقوة الخيال (بعمقه وجرأته) ، فإنها تحقق الاتحاد بين مميزات النحت الكلاسيكى، وحيوية الفن الرومانسى ٠ أما *هيجل* فيصرح بأن العاطفة المسيحية لم تتجه نحو شكل المثالية الكلاسيكى ، الذى يؤلف ماهية النحت بالذات وغايته الأسمى ، ولما كان يتخذ من المثال الكلاسيكى الشكل الأسمى لماهية النحت وغايته ، فهو يرى أن الفن المسيحى فى مرحلة التعبير عن التصورات الدينية لم يتجه إلى الشكل المثالى للكلاسيكية ، لأن النحت القديم لم يحقق النزعة التشبيهية « إن ما يفتقر إليه هو من جهة أولى الإنسانية فى شموليتها الموضوعية والمتماهدة مع مبدأ الشخصية المطلقة

فى آن معاً ، ومن الجهة الثانية ، مايسمى عادة بالإنسانى ، أى الفردية الإنسانية ، بنقاط ضعفها وخصوصياتها واحتمالاتها ونزواتها الإرادية وطبيعتها المباشرة وأهوائها ، الخ ، وباختصار ، كل ما ينبغى أن يدرج فى الشمولى كيما يتحقق حضور الفردية الكاملة ، الذات الجامعة المتقدمة فى دائرة واقعها اللامتناهية»(١٤٢).

إن العنصر الإنسانى فى مظهره الطبيعى المباشر يمثل فى النحت الكلاسيكى دون صلة بـ **الذاتية** ، وقد اتجه نحو تبنى الأسلوب الذى غايته انبعاث المتعة ، وهكذا فهو فى مفهوم *هيجل* يفتقر إلى مبدأ العمق ولاتناهى الذاتى أو التوحد بين الروح والمطلق ، أما الفن المسيحى فقد اعتنى بالمضمون الذى ينطوى عليه هذا المبدأ ، على انه أعمال النحت ذاتها ، فقد ظل ، فى رأيه ، عاجزا عن تحقيقه ، فهذا التحقيق يقتضى وسائل أكثر فعالية هى تلك الوسائل التى تميز الشكل الرومانسى للفن .

أماكروتشة فيعرف الفن على أنه ظاهرة روحية خالصة و**حدس غنائى** ، يجمع بين العيان والعاطفة ، وغايته تشكيل الصور images الخالصة عن طريق الحدس، أو التعبير فى أشكال وهمية لا تستند إلى التصورات العقلية أو المفاهيم المنطقية ، لأن مهمة العمل الفنى « أن يعبر عن الالهام الذى لايتجزأ والذى يصدر عن شخصية باكملها ، « (١٤٣) وليس عن أداء ، أو إحساس أو انفعال جزئى ، بأن يخلق عالماً خيالياً يختلف بحكم هدفه عن عالمنا ، بل هو مجرد خرافة خلقتها فرشاة الفنان ، فالعمل الفنى شىء فريد Unigue ، وأما الجمال فهو « الشخصية » فى تميزها عن الوجدان . وهكذا فالظاهرية الفنية فى فلسفة كروتشة (المثالية) فى جوهرها **حقيقة روحية** ، تنفعل بها نفوسنا ، ولاتقبل القياس ولا التجزئة ،

لكونها تدرك فقط عن طريق الحدس فليس لها وجود مادى ، ولذلك فالفن لايعد هنا فعلا نفيعاً ، ولايحدث من ورائه تحصيل لذة أو اجتناب الاحساس بالألم ، فذلك كله، فى رأى كروتشه ، يدخل فى نطاق الاهتمامات العملية ، فلما كانت الظاهرة الجمالية **معرفية حدسية** فذلك ما يجعلها لاتنحصر فى مجرد الوقائع النسبية أو الظواهر الوجدانية، أما الذى يخلع على الحدس فى التجربة الجمالية تماسكه ووحدته ، فهو العاطفة عندما تنبثق من أعماق الوجدان ، ويتميز الحدس الفنى الأصيل بتمتعه بشرط **التعبير** ، ولو لم يتحقق الحدس بفعل التشكيل والتعبير سيتحول إلى مجرد انطباع حسى وليس حدساً فنياً أصيلا ٠

وبفضل النشاط التعبيرى الذاتى للفنان ، فى فلسفة كروتشه ، تتجلى قدرة الفن على تحرير الفنان من عواطفه ، فبينما يصوغ هذا الفنان تصوراته وبشكل أحاسيسه يكون ، فى الوقت ذاته ، قد تحرر منها ٠ ولما كانت **المادة** تمثل فقط الواسطة التكنيكية ، فذلك مايحدد الطابع الروحى للفن ، عند كروتشه ، ويحصر النشاط الفنى فى حدس الفنان ، وليس فى جهده من أجل تجسيده الحدس فى مادة ٠

يمثل الاتجاه **الرومانسى** فى الفن ثورة من أجل التخلص من التقاليد الأكاديمية ، ومن مصادر الإيحاء التى تعتمد على المحاكاة للنماذج الإغريقية الكلاسيكية ، والتى كانت قد سيطرت على مفاهيم الفن ، رغبة فى إطلاق العنان لإرادة الفنان ، والإفلات من سلطة **القواعد القبلية** والعقلية المنطقية ، وكانت وجهة الفن الرومانسى نحو إضفاء الصبغة الموسيقية ، تهيئة الأجواء الشاعرية على الموضوعات المستوحاة من الطبيعة والمأخوذة مباشرة من الأحداث اليومية ٠

والفكرة الأساسية التى تبنتها **الرومانسية** فى إبداعاتها الفنية هى التأكيد على **الشخصية والذاتية** ، وكان على الفنان الرومانسى أن يقهر فى تصوراته الوضوح ، ويستبدله ببهاء الألوان القوية ، وبطعنات الفرشاة العميقة ٠ أما مادة الفن فهى الأساطير ، والغرائب التى عثروا على منابع لها فى عالم الشرق ٠ وقد أراد المذهب الرومانسى تنحية **الاستطيقا العقلانية** ، التى كانت تميز المذاهب الكلاسيكية ، بتقاليدها المنطقية ، وأعطوا السيادة فى أعمالهم الفنية للمشاعر والأحاسيس ، على اعتبار أنها السبيل الى التعرف على جوهر الظواهر وأساس النشاط الإبداعى بشكل عام ٠ وهكذا أصبح هدف اثراء الفن بالمشاعر المتوهجة وبالفعالية الحيوية ، وبالألوان الوضاءة يعد القيمة الإيجابية للمذهب الرومانسى ٠

اما لوحة « *طوف ميدوزا* » (بمتحف اللوفر ، ١٨١٨) فتصور قصة حادثة تحطم سفينة « *الميدوزا* » (١٤٤) (فى الثانى من يوليو ١٨١٦) ، حيث كانت قد ارتطمت بالأرض غرب أفريقيا ، بينما أجبر عدد ١٤٩ رجلاً وإمرأة واحدة إلى طوف خشبى ، كواسطة مؤقتة ، يقصد بها أن تجر بواسطة قارب النجاة ، أما الملاحون فأثناء تهالكم الشديد ، وحرصهم على الوصول إلى الشاطيئ إنحرف الطوف المقطوع بسرعة ، وكأنه قد أقبل على حتفه ٠ لقد أشاع جيريكو فى هذه اللوحة فعالية كشفت عن مختلف الانفعالات فى الصور الشخصية الحيوية ، عندما تنتقل تعبيرات الوجوه فيها من حالة اليأس إلى حالة الأمل ٠ واللوحة تصور موضوع غرق سفينة ميدوزا ، غير أنه عبر عن الهول والمأساة برقة شاعرية وعمق نفسى ، وبناء تكوينى متآلف وإياقاعات حيوية ٠ وفى طرف الطوف من اليسار يظهر شخص ينحنى حاملاً ابنه الذى فارق الحياة بين ذراعيه ٠ ويحتل مركز مجموعة الأشخاص المصورة ناحية اليمين بحار زنجى يصعد فوق برميل ، ويلوح بقطع من قميص ٠ وقد امتلأ العمل بصور الحيوانات البحرية الفظة ، وأجسام

الموتى ، تسجل تعبيراتها تلك التغيرات التى يرسمها الموت على الإنسان . وقد انعكست الحركة القوية لبواطن النفس . وعبر الفنان عن حدة المأساة بالاستخدام النشط للتناقضات الضوئية والظلية ، ولتمتع الصورة بذلك الأسلوب التصويرى القوى فى تكوين العمل ، فإن عتمة الأجسام المرسومة والمتشابهة فى لون أجسادها، قد عمل على تأكيد تلك النواحى التصويرية فى البحر والسماء . « إن اللوحة بما تحتويه من كآبة مستوحشة ، وخراب مروع قد قدمت ، أخيراً ، البديل الحقيقى لمذهب *جاك لويس دافيد* (الكلاسيكى) ، فقد خلقت السبيل الذى ينبغى أن يتبعه الرومانسيون . حيث أبرزت بعزيمة أن الموضوع الغريب ، والحدث الآنى ، لم يكونا ببساطة موضوعيين عابرين ، بل كانا يمثلان محور اهتمام عصر التحرر من الوهم الباطل »(١٤٥) .

وتصور اللوحة الكبيرة « قارب *دانتى* » (بمتحف اللوفر ، ١٨٢٢) من فن *ديلاكروا* مشهداً فيه « *دانتى* » و« *فرجيل* » يعبران فى زورق نهر الجحيم . كل شىء فى اللوحة قد امتلأ بالاضطراب العاطفى ، فبدا الموضوع كله يمثل ليلة أضاءها لهيب الجحيم الدموى البراق ، أما التشويه الواضح فى تحريف النسب فى الوجوه المتألمة ، وفى القلق النفسى *لدانتى* ، إضافة إلى الأجساد المتلوية للخاطئين، فقد صنع تعارضاً مع الهدوء الفلسفى لصورة « *فرجيل* » . لقد خلقت الدرجات الظلية المعتمة بعدا أكثر تأثيرا من الألوان الخضراء والرمادية المتشهبة بالأحمر المريع « *للميدوزا* » ، جهنم المحترقة وهى تتوهج بألوانها الخصبة فى الخلفية ، والألوان الخضراء فى الأمامية ، بينما قد أنعشت بأحمر غطاء رأس « *دانتى* » وباللون الوردى لعباءة« *فرجيل* » . وعموماً فإن المساحة المنحصرة فى مركز اللوحة قد أحدثت توازناً لونيا حققه أزرق عباءة الجذاف « *فليجياس* » Phlegias . ويكشف هذا التلوين التوافقى قطعاً ، عن أن العناية بالمسائل التصويرية الخالصة كانت

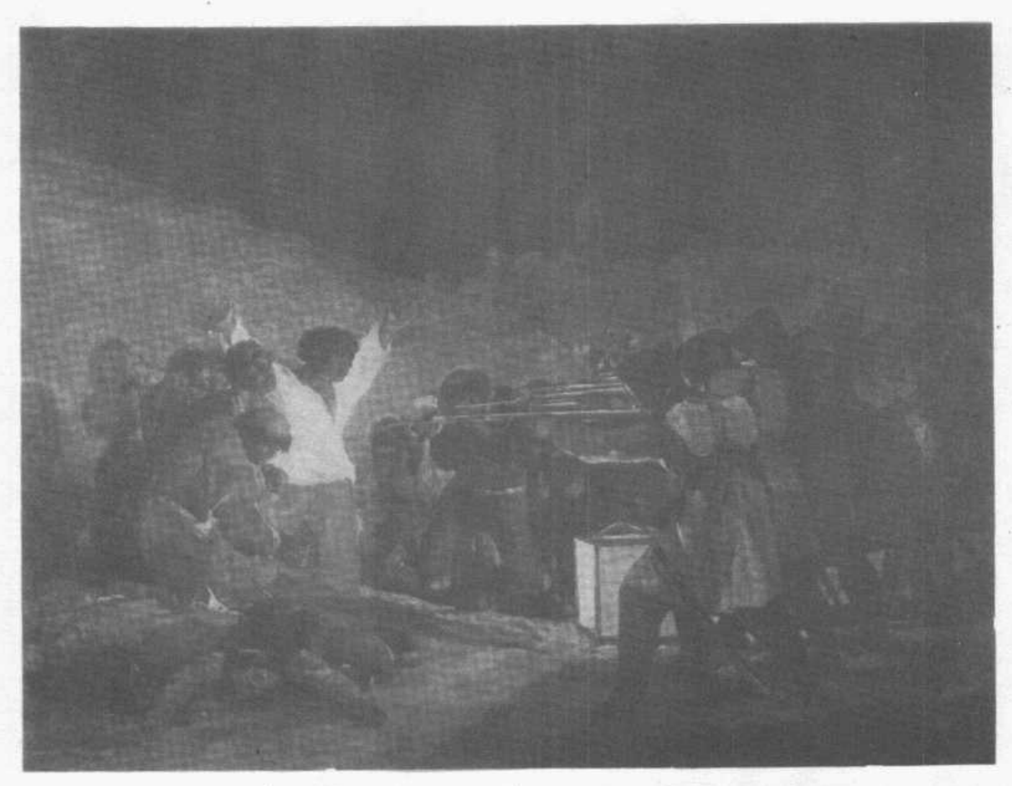
تسيطر على فن *ديلاكروا* فى سنواته الأخيرة .

كان *هيجل* Hegel، ومثله *شليجل* قد استخدم كلمة **رومانسى** « ليشير بها إلى فن ما بعد العصر الكلاسيكى بشكل عام . وقد وجها اهتمامهما كاملا تجاه العصور الوسطى ، وعصر الباروك ، حيث كان التأثير بالفنون الكلاسيكية القديمة أقل وضوحاً . لقد منحا الفن الرومانسى مكانته التاريخية الخاصة به ، فجعلاه الوريث لمحصلة التقاليد الغربية المعاصرة . أما النتيجة الأكثر أهمية لذلك فكانت هى نجاح *هيجل* فى تقديم فكرة تعلق الثقافة بالتطور البشرى للاتجاه السائد للفكر التاريخى . والواقع أن القدر الذى يجده المرء مفيداً فى تفكير أوائل القرن التاسع عشر فى مصطلح الرومانسية يتوقف على القدر الذى يستطيع به ذلك المرء أن يسلم بصحة نظرية التاريخ الثقافى التى مهد إليها الرومانسيون أنفسهم » (١٤٦) .

لقد كانت أحداث ثورة ١٨٣٠ فى فرنسا وراء موضوع العمل الرائع الذى صوره *ديلاكروا* بعنوان « الحرية تقود الشعب » (متحف اللوفر ، ١٨٣١) ، فهو من أعظم أعمال المذهب الرومانسى الجديد . لقد صور الفنان بقوة مؤثرة احتدام ومرارة الضياع ، فى إنتفاضة الثورة الشعبية ، أما المعالجة اللونية ، والضوئية للوحة فكان أساسها العلاقات المتناقضة فى شدتها . وقد استفاد *ديلاكروا* من الأحداث التاريخية ، فحولها إلى صور فنية ومعانى إنسانية ، وقد كشفت هذه الصور عن عشق لطبيعة الشرق الساحرة ، وقد اتخذ من المعاناة والانفعال سبيلا لحقيقة النفس البشرية ، حتى اصبح فنه إنفعالا متجسداً فى خيال جارف ، ذلك ما تفصح عنه حيوية الطريقة التى صاغ بها أشكال صوره ، التى اتسمت بالحركة المتغايرة بين الموضع والحالة ، تلك الحركة التى كان من شأنها ان تنقل المشاعر أو الانفعالات بتأثيرمتوتر ، وقد تجسدت هذه الصور بضربات من الفرشاه غليظة و رئة ، غير مقيدة فى مساحات محددة ، وإنما فى درجات ضوئية قوية التناقض، نظ ـ كل مستويات الصورة فى وحدة .

هكذا عزف **الفن الرومانسى** عن فلسفة التجميل أو التفخيم المثالية ، التى كانت قد دعت إليها المذاهب الميتافيزيقية (المثالية) ، وانطلق فى إتجاه المبالغة فى **دراما الرسم** بالخطوط والأضواء المتألقة . وقد تميز فن *جويا* بالمشاعر الحارة والتجديدات الجريئة مما جعله البداية الحقيقية لكل جديد فى الفن الأوربى ، للقرن التاسع عشر ، وقد توصل بطريقته فى التلوين (الفضى - رمادية) متحفظاً فى تنوع مجموعة الدرجات الظلية ، فى الألوان (الأحمر - بنية) ، إلى تأليف التكوينات المتزنة الصارمة . وكانت لوحاته تجسيداً حقيقياً للمفاهيم الإستطيقية التى تعتبر **القبح** فى الحياة ، قد أصبح **موضوعاً للتعبير الفنى** ، وأن بإمكان الفن أن يتحول إلى وسيلة عظيمة للكشف عن أكثر الحقائق قسوة . وقد كان هناك تصارع تضمنته أعماله الفنية ، أما أبطال لوحاته فهما الضوء والعتامة. وهكذا أصبح على التوافق العام المتحفظ ، الذى كان يميز الكلاسيكيين أن يندفع بحدة فى أعمال *جويا* ، فـــى ضربـــات طاعنـــة للـــون الصـــارخ . ولما كانت صفـة القوة فى التعبير تعد من أهم ملامح التقاليد الأسبانية ، فإنها قد نمت فى فن *جويا* توتراً انفعالياً لا نظير له .

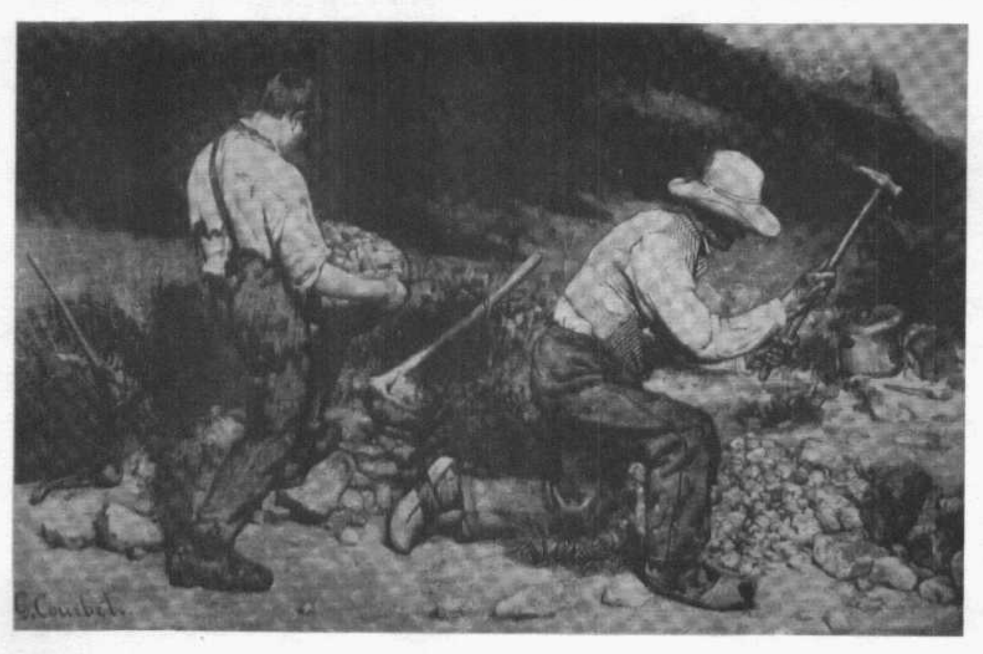
اما لوحة « إعدام الثوار رمياً بالرصاص » (*برادو* - ١٨٠٨) فهى اضخم أعمال فن التصوير فى القرن التاسع عشر ، وقد صور فيها *جويا* نضال الشعب فى سبيل الحرية ، بصور متباينة بين المناضلين من الشعب ، بمعاناتهم وبطبائعهم المتفردة وانفعالاتهم الخاصة ، وبين الجنود الذين ظهروا ، وقد محيت شخصياتهم ، وغلظت قلوبهم كأداة للظلم والإضطهاد ، لقد جسد الفنان كل ذلك بصياغة حيوية للأضواء المتضادة مع الظلال ، فى مجموعة الأخيلة الظلية الحادة والقلقة التى عكستها صور الأشخاص ، وهناك تضاد واضح بين إضاءة مصباح الطريق الأصفر الشحوب ، وهو يضىء ساحة الإعدام والزرقة الحالكة لليل الكئيب الذى يخبرنا عن توتر مأساوى فى هذه اللوحة الرائعة .



* جويا ، إعدام الثوار (١٨٠٨ ، برادو ، مدريد)

وكان المصور جوستاف كوربيه (١٨١٩ – ١٨٧٧) يهدف فى أعماله إلى التعبير عن قيم ومبادىء عصره ، فصور الحياة كما تجرى من حوله ، غير أن صياغته لموضوعاته أكسبت أعماله عظمة تماثل ما حظيت به الموضوعات التاريخية . وقد التقى كوربيه بمشاعر الحماسة أثناء عمليات التنكيل القاسى الذى قابله الثوار فى باريس فى يونيو من عام ١٨٤٨ ، فترك العاصمة الى « أورنان » وهناك حقق تطوراً عظيماً فى فنه وصور ثلاثة أعمال من روائع أعماله ومنها : « بعد الغداء فى أورنان » (١٨٤٨ – ١٨٤٩) و« الدفن فى أورنان » (١٨٤٩ ، اللوفر بباريس) و «الحجارين » (١٨٤٩ ، بمتحف دريزدن) . وتصور لوحة « الحجارين » قاطعى الحجارة كما قابلهم فى أحد الطرقات ، والمبدأ الذى راعاه كوربيه فيه هو التأكيد على أهمية صفة التعميم وعامل التبسيط فى التوصل إلى تحقيق الواقعية والحيوية

الطبيعية ٠ إن المشهد لم يكن مأخوذاً عن الحياة ، بل إن اللوحة تتضمن اتجاهاً أجتماعياً مجدداً ،فقد تأثركوربيه من رؤية العمل الشاق لقاطعى الأحجار ، فرأى الصبى والكهل كما لو كانا قد قضيا حياتهما فى حزن من أولها لاخرها ٠ فالرجل الكهل يركع على ركبته بحيوية ، ساتراً وجهه الذى أحرقته الشمس ، وعلى رأسه قبعة قشية ، ويعمل كالمعتاد وبعزم ، ومن ورائه صبى قد خفى وجهه تماماً ، غير أن جسمه مصور على خلفية معتمة عاكساً انطباعاً بالقوة الشابة والإصرار والمثابرة. غير أنه « لم يقصد من هذه اللوحة أن تكون عذراً يستهجن ، أو يدافع عن هؤلاء العمال فى عملهم القاصم للظهر ، فقد صرف الصبى والكهل وجهيهما عنا يواصلان عملهما ، غير مبالين بنا ، فلا يوجد شيء هنا منمق أو بليغ ، ليس إلا روحاً لا تستلين ٠٠٠ كما أن الفنان الذى استطاع أن يحول براعة الأداء إلى وصف أمين هو ذاته الذى دحض التخمين الرومانسى لصنعته ، عندما صرح بأن التصوير هو فن واقعى أساساً ، وأن الخيال فى الفن اليوم يقوم على معرفة كيفية التحصل



* كوربيه ، الحجارين (١٨٤٩ ، متحف درزدن)

على التعبير الأكثر اكتمالاً عن شيء له وجود ، وليس في اختراع ذلك الشئ أو ابتداعه »(١٤٧) .

ويمكننا أن نكشف أيضاً ، عن نزعة رومانسية في فلسفة برجسون الجمالية أليس هو الذى دعا إلى فن هدفه الحقيقة الكامنة وراء الضرورات العملية ؟؟ بنفاذ هذا الفن إلى باطن الحياة ليمتد بملكات الإدراك الحسى إلى أبعد مدى ، من أجل رؤية ما نحن فى العادة عاجزون عن رؤيته . وقد انتقد تعلق الفنانين التقليديين بالواقع الخارجى ، مما عمل على الحد من قدراتهم على التأمل ، والاكتفاء بالتعرف العملى على الأشياء والذى يستلزم ضرورة فهم الأشياء فى علاقتها بحاجاتنا ، لقد حصر هؤلاء الفنانون رؤيتهم فى تحقيق غاية تحديد الأنواع فافتقدوا فى فنهم **الفردية** ، وتحولت الأشياء والموضوعات فى أعمالهم إلى مجرد مدركات كلية ، تتعلق بالنوع والوظيفة العامة ، والمظهر السطحى ، إن مستوى الإدراك العادى المتعلق بالحياة العملية ، فى رأى برجسون ، لا يرقى إلى مستوى الفردية ، حتى حينما نكون بصدد محاولات رؤية ذواتنا . أما الفنان الأصيل ، كما يرى برجسون فهو الذى يوجه انتباهه نحو **التأمل الخالص** ، ويستغرق فى تجربة الحدس الجمالـــى ، حتـــى تتمكـــن نفسه من رؤية الأشياء فى صفائها الأصلى ، فتدرك العالم المادى وألوانه وأضواءه ، وهو بذلك يحقق إمكانية إزاحة النقاب عن الأشياء ليكشف عن حقيقتها .

ولما كان **الحدس** هو جوهر الخبرة الفنية عند برجسون ، بما تنطوى عليه هذه الخبرة من تأمل ، وعيان ، واستبصار ، فإن الإدراك الجمالى يتحول بالحدس إلى **رؤية** Vision أو **معرفة عيانية** ، تكاد تصل إلى مستوى الإحتكاك المباشر ، ويصبح هدف الفنان حينئذ هو النفاذ إلى الحقيقة الكامنة فيما وراء الإدراك الحسى

العادى ، فيحاول أن يضع نفسه داخل الموضوع ، حتى يتمكن بجهده الحدسى من إزاحة الحاجز المكانى الذى يقف بينه وبين الموضوع ، ليصل إلى دلالته ، فيبرز طابعه الفردى ، على أساس أن الفن الأصيل هو **الفريدوالجديد** ، والذى لا سبيل إلى التنبؤ به سلفاً ، نظراً لفرادته هذه ، وهو مثل الكائن الحى ، فى طابعه الذاتى ووجوده الخاص ، ولا يقبل المقارنة أو المبادلة بأشياء من عالم غير عالمه .

إن عبارات مثل تحقيق **الطابع الفردى**و **الشخصية الذاتية** ، والكشف عن الجوهر الكامن وراء الموضوعات ، والتأكيد على **الرؤية اللامحدودة** بالمظاهر العملية للأشياء ، وتحرير التعبير من قيد الأساليب التقليدية ، وتقدير **الأصالة والجدة** ، يمكن أن نعثر لكل هذه العبارات على صدى لها فى أفكار الفنانين الرومانسيين ، بل وفى إبداعاتهم الفنية .

أما الإحساس الجمالى فى مفهوم *سانتيانا* فينحصر فى الشعور باللذة متجسدة فى الموضوع ، وهى منسجمة مع المخيلة ، فعندما تتلاقى الحواس والمخيلة مع موضوع رغبتها سيتحقق شرط الانسجام بين عالم الظواهر ، و**عالم القيم الخالصة** . إن مهمة **الصورة** فى العمل الفنى هى إحداث التأثير فى نفس المشاهد، أما *التعبير* Expression فمن شأنه أن يضفى على المضمون الجمالى للموضوع دلالته تبعاً للارتباطات التى تتولد فى ذهن المتذوق ، لأن التعبير لاينفذ من خلال الإدراك الحسى المباشر ، وإنما عن طريق الاستثارة الوجدانية . فإذا ما اقترنت **دلالة التعبير** بالمحتوى الصورى للموضوع ، فإن الدلالة التعبيرية ستحصل على جمالها ، وكلما تمتع الموضوع بقوة تعبيرية ، بفضل تنوع الخواطر والأفكار المتعة التى تستثار فى مخيلة المتذوق اكتسب التعبير دلالته الجمالية . إن الفن فى مفهوم *سانتيانا* هو غريزة تشكيلية شاعرة بغرضها ، ونشاط واع مشبع

بـ **القيم الجمالية** المكتفية بذاتها ، والتى تتميز عن القيم العملية فى أنها ليست وسائط لغاية وراءها غير غاية الاستمتاع الخالصة التى تتوفر فى التناسق بين الفعل والفكر فى التجربة الفنية ، أثناء تحول المادة إلى صورة ، أو إلى مادة متكيفة مع الرغبات الإنسانية .

إن إكساب الموضوع الفنى قوة **التعبير** ، والتأكيد فى العمل الفنى على عمل المخيلة ، وابتداع الصور المشحونة بالتأثيرات النفسية والدلالات التعبيرية وإطلاق العنان للمحتوى الصورى لإستثارة الوجدان بالخواطر الممتعة ، هى الأفكار الأساسية التى اشتملت عليها فلسفة *سانتيانا* الجمالية ، وهى فى نفس الوقت ، مبادىء أساسية لـ **المذهب الرومانسى** .

ولما كان من شأن اللون فى فن التصوير أن يحقق التماسك التشكيلى للصورة ، ويضمن التوصل إلى صفة العمق ، أما الخط فعندما يتأكد على حساب الدرجة يعمل على تحقيق التعبير عن الحركة والإيقاع فإننا قد لاحظنا استفادة مونش من هذه الحقيقة الفنية ، ولذلك فقد ضحى بالدرجات اللونية وأكد على الخط ، إلا أنه تجنب قيود الطريقة الخطية ، وتجنب وضوح الخط فأخضعه للتعبير عن القيم الروحية والسيكولوجية ، ومن هنا تميز فنه بـ « خطوط تحدد مساحات ، وهذه المساحات... شديدة الوضوح من الناحية الشكلية شديدة القوة من الناحية اللونية، وثيقة التماسك بالمعنى البنائى ، بحيث تتخذ مظهر الأشياء المجسمة فى عمقها وجوها »(١٤٨) .

إن العديد من الفنانين الذين أظهروا ميلا نحو الاتجاه الرومانسى كانوا يستخدمون تقنيات فن الرسم ليس بهدف ابتداع موضوعات جميلة ، وإنما من أجل

التعبير عن مشاعر حادة . وهكذا برزت مهمة التعبير الإنفعالى الذى يهدف أولا وأخيراً ، إلى نقل الشعور الوجدانى متميزاً عن التقنية التى تبغى أن تحققها الاتجاهات الشكلية والتى تتبع طريقة الرؤية العقلية ، وتهدف إلى تحقيق الجمال المطلق ، مثلما كانت تهدف طريقة *رافائيل* والأساتذة الايطاليين . أما *فان آيك* ، *ورمبرانت* ، ومن على طريقتهما ، حتى *بيكاسو* ،*ونولده* ،*وبراك* ، *ورووه* ، *والسرياليون*، فكانت طريقتهم فى التعبير الفنى تهدف إلى نقل الشعور الوجدانى . وقد كان فن*كاندنسكى* ، ورسالته عن « الروحانية فى الفن » (١٩١٢) يعد المدخل الحقيقى لـ **التعبيرية التجريدية** ، حيث يمكن تمثيل التعبير عن الضرورة الداخلية « تمثيلاً وافياً برمز مجازى دقيق التصميم. » (١٤٩) وإن تجارب *كاندنسكى* قد عملت على تميز أسلوبه التعبيرى عن التعبيرية المجازية لجماعة القنطرة ، ذلك الأسلوب الذى يشبه نظام التدوين الرمزى بخط اليد .



الفن وعالم الأحلام

يفترض *أندريه بريتون* أنه لاجدوى من تعليل الإنسان من خلال المنطق ، ولا من خلال العاطفة ، وإنما بواسطة التغلغل فى **عالم اللاشعور** ، أما الفنان فعليه ، فى رأيه ، استعارة صور الأحلام المدهشة فى فنه . وهكذا تظهر الأشكال الحديثة من الربط الفكرى فى عالم السرياليين ، التى « تعمل المصادفة الحلوة فيها أحياناً ، على إنشاء تركيبات غريبة مذهلة للمنطق . . . ، علاقات تثير الخيال ، الذى ينظر أمامه ، وقد تفتحت له آفاق جديدة . » (١٥٠) إنها نظرية لما فوق الواقعى ، تجمع بين العالمين المتناقضين (**الحلم والحقيقة**) ، حيث اللاتمييز بين الحقيقى والخيالى، وبين الماضى والمستقبل ، ولو أنه إذا كان دور اللاشعور فى التجربة السريالية أن يقدم مادة خام للفنان ، فإن لدور الشعور أهمية فى الانتقاء والتنظيم لهذه المادة ، حيث تتوازن معاً العناصر التى تخرج من العالم الداخلى مع الأخرى للعالم الخارجى ، فتتكون بذلك الوحدة الفنية .

إن الإبداع الفنى لا يستغنى عن **الخيال** والحلم ، فالعمل الفنى يرتوى من الجانب الخفى الكامن فى شخصية الفنان ، والذى تمتد جذوره فى حياته الخاصة ، والحلم والخيال من شأنهما أن ينشئا الرابطة بين الأنا السطحية والأنا العميقة ، وبين الشعور واللاشعور . والذى لا يحلم يقطع الخيط الذى يربطه بعالم الطفولة ، وعالم العجائب والغريزة . فإن الوحى الفنى يتوقف على مقدار الحد من الإرادة والغوص فى مياة الحلم والخيال بقوتها العارمة ورشاقتها ، ولو أن الفنان لاينبغى أن يترك نفسه لحظة العمل للأحلام ، فيغرق فى اللاشعور ، وإنما عليه ان يعمل على استدعاء الرؤيا حسب رغبته ، فيوجه حلمه ويسيطر على عالمى الشعور واللاشعور ، بل عالمى الحلم واليقظة .

كان *أرسطو* أول من عرف التراجيديا « على أنها **تطهر الأهواء** والشهوات ، وبالمفهوم الحديث يعد الفن نوعا من التنفيس ، أو التخلص من الطاقة المشاعرية العليلة والمكبوتة ، وبهذا المفهوم يرى *سيجموند فرويد* التجربة الجمالية على أنها **تحرير الغريزة لاشعوريا بواسطة الرمز** ، وقد فتح هذا التعريف الباب أمام استخدام النقد الفنى لطرق التحليل النفسى الاستقصائية ، لشرح وتفسير أعمال الفن والكشف عن العوامل اللاشعورية التى تتحكم فى عملية الإبداع الفنى .

وحينما تنعكس عقد اللاشعور فى العمل الفنى ، يتدخل التحليل النفسى من أجل أن يكشف لنا عن المحركات الخفية للإبداع الجمالى فى عالم اللاشعور . هكذا تتحول اللوحة إلى **رموز اصطلاحية** يتوقف تفسير العمل الفنى على ترجمتها واستخراج الصور وما تحويه من **لازمات الخيال** الشكلية، واللونية .

وما يدل فى فن جيروم *بوش* - على سبيل المثال - على لاشعور ثائر ضد قواعد الأخلاق ، وضمير مثقل بالخطيئة ، نجده فى لوحته « حساب الآخرة » حيث يلاحظ ميل الفنان الواضح إلى تفضيل صور الملعونين . وكذلك فى لوحته « الجنة » التى صورت كمكان بعيد المنال ، وقد تعمد أن يصور المسيح فى وضعية تثير السخرية ، وذلك فى مناسبات عديدة ، وقد أحاطت به الوحوش الغريبة الشكل . أما فى فن *جويا* فبإمكاننا أن نعثر على رموز تكشف عن عقدة حب الشر للنفس وللغير، فصوره مليئة بأشكال الشياطين والوحوش ، وخليط يجمع بين القوة العدائية والعشق والقسوة فى آن معاً . وفى قصص *دوستويفسكى* نشعر بجو ثقيل تتحرك فيه الشخصيات وكأنها فى مطاردة ، ويدفعها المؤلف بصفة دائمة إلى التساؤل ، وإلى اتهام نفسها بشىء ما . وما يدل فى لوحات *فان* جوخ على الشعور بالخطيئة

حيال الأب هو انحناءه الأشجار ، وطريقته المتعجلة فى تكوين اللوحة وكذلك صوره عن الغربان المرتاعة ٠

وقد أعطيت للفن فى مجال علم النفس أهمية بوصفه نوعاً من **التعويض** عما لم يستطيع الفنان أن يصل إليه فى الحياة ، وقد كان *تولوز لوتريك* يملأ لوحاته براكبى الخيل والراقصات ، والبهلوانات ، وراكبى الدراجات بسيقانهم الطويلة ذات العضلات ، لأنه كان قزماً ، ولايقدر على ممارسة الرياضة ٠ وكثيراً ما تكشف طرق التحليل النفسى عن العلاقة التى تربط بين ابداع الفنان وحياته الخاصة ، وقد قدمت فى ذلك المجال نتائج لا سبيل إلى إنكار قيمتها ٠ غير أن مثل هذه الدراسات كانت تتركز حول العناصر التى تنطوى على حالة مرضية ٠ ومن المؤكد أن مفهوم **التسامى** يعنى بالنسبة للنشاط الإبداعى هروب النشاط الغريزى من أعلى ليتحول إلى نشاط يعبر عن نفسه تمثيليا فى الفن ، وبهذه الصورة يصبح الفن إعلاء للغرائز ليصل بها إلى درجة السمو أى يتحول الهدف الغريزى البدائى إلى هدف غير غريزى ٠ وبالرغم من أن بعض الصور الفنية تصدر عن عالم اللاشعور وتعبر عن حاجات غريزية ، فإن هناك صوراً أخرى تصدر من اللاشعور لتعبر عن أمانى سامية وروحية ، فهناك فى أعمال *رمبرانت* ظلال ساكنة ، وفى فن فيرمير نعثر على نقاء عذرى خاشع ٠ ، وفى أعمال الجريكو وجوه متصوفة ، وكلها عناصر تتفتح على **سر الروح** ٠

وتقف عبقرية رافائيل وراء إخفائه فى أعماله آثار الآلام التى عاناها فى حياته٠ أما ما ظهر فى لوحاته فهو صور إنتصاره على التشكيل ، وقد أعلى البطولة ، وجسد صعود القوى الإيجابية التى تخلصت بها الروح من معوقاتها السلبية ٠ وهذه اللوحات مثل لوحة « دانتى وفرجيل فى الجحيم » التى رسمها

ديلاكروا تشهد على كفاح الفنان فى عمله الفنى ضد قوى الشر التى يحملها بين طياته .

بيكاسو والخيال البرىء

وقد يدهش المرء إذا تأمل رسماً لطفل فى الخامسة من عمرة ، لما يصادفة فيه من أشكال التصور اللاشعورى ، وقد يفعل الشىء نفسه أمام قوة التأثير العاطفى المختلط مع طابع **الاستعطاف السحرى** فى قناع من صنع إنسان بدائى ، أما فى حوزة أعمال *بيكاسو* (١٨٨١ - ١٩٧٣) فيجتمعان معاً : **البراءة الطفولية وقوة التأثير السحرى** ، وقد وجدا مكاناً لهما خارج حدود الزمان ، وتحولا من رموز إلى **أساطير** سكنت عالم المطلق لتعيش إلى الأبد . لقد شهد عصر *بيكاسو* حركة الفن وهى تتجه نحو الاستفادة من الجديد الذى تقدمه نتائج البحوث النفسية، التى كشفت النقاب عن اللازمات الخيالية التى تميز التعبير الطفولى ، وكانت قد قدمت البحوث الحديثة نماذج من التعبير الطفولى ، والتى وصفت بتمتعها بمقدرة على الجمع بين حالتى الحلم والواقع معاً ، وقد زالت بينها كل التناقضات كنوع من التعبير عن الواقع المطلق . وقد توصل بعض الباحثين إلى نتائج تفسر ذلك استناداً إلى أن « البدائى والطفل لايميزان بمثل طريقتنا الاستدلالية ، ما بين الواقعى والخيالى » (١٥١) .

لقد أكدت نتائج البحوث النفسية الحديثة على أهمية الجوانب الخفية فى شخصية الفنان ، من منطلق اعتبار العمل الفنى نشاطاً يرتوى من الجوانب التى تتعلق بحياة الفنان الخاصة ، وذلك عمل على تقوية الإعتقاد فى دور الخيال والحلم، حينما يعملان على ربط عالمى الشعور واللاشعور . ومعظم الصور التى رسمها *بيكاسو* فى المرحلة التى أعقبت « التكعيبية » كانت الأجسام فيها ضخامة وثقلاً ،

مثلما هو فى صورة « المستحمات » (١٩١٨) ، وقد أظهر فيها القوة الخيالية الهائلة، والروح المرحة مختلطة بالمناخ الوحشى ، فجمعت الصورة بين **السذاجة البريئة والقلق الحائر** ، وذلك ينطبق على ما صرح به شوبنهور بأن : « العبقرى طفل . . . ويظهر أن هذه السذاجة السامية ، والبساطة المقدسة ، التى تشرق على ملامح الطفل وملامح العبقرى ، تجمع بين الحيرة المستفهمة ، والتأمل البرىء . »(١٥٢) إن لوحة « المصارع » من اللوحات التى أنجزها بيكاسو فى أواخر حياته الفنية ، وهى تجسد الميل الى إحداث الدهشة ، وقد اجتمعت فى أشكالها صور السخرية والتشوية العنيف ، مصطبغة بلون المرح الساذج ، وقد صورت الأشكال من جهات مختلفة ، فى آن واحد ، وتلاقت معاً عناصر الحلم ، والتشويه ،



* بيكاسو ، المصارع (١٩٧٠)

والتحريف ، فبدت اللوحة *سريالية* . وكان *أندريه* بريتون قد وصف *بيكاسو* بأنه فنان « *سريالى* » فى كل مراحله حتى التكعيبية منها .

وقد كان *أرسطو* أول من ربط فى دراساته الجمالية بين عبقرية الخيال الإبداعى والمزاج القلق . اما عالم النفس الشهير سيجموند فرويد فهو الذى أقر بان التخيل يتمثل بصورة طليقة فى أحلام اليقظة ، حينما يتمكن المرء من إشباع رغباته المكبوتة بواسطة الرمز الخيالى . ففى رأيه أنه « فى التخيل يمكن للمرء أن يستمتع بتحرره من قيد العالم الخارجى. » (١٥٣) وقد كان *بيكاسو* يجد الملاذ لفنه فى عالم الثقافات البدائية ، مثلما وجده أيضا فى عالم الطفولة ، والتعبير التلقائى، فكان سعيه من أجل استكشاف حقيقة عالمه ، بالنفاذ إلى أغوار عالم ذاته ، وغرائزه ، حيث « الدخول إلى فجاج ذلك العالم ، واستخراج ما ينطوى عليه من حقائق»(١٥٤).

إن الحلم عند *بيكاسو* يمثل الطريق إلى ماوراء الأشياء وإلى الاندماج فى الحقيقة العليا ، وقد تدفقت صور الحلم فى لوحاته منذ عام ١٩٢٥ ، فاختلطت مع صور العالم الحقيقى ، وأغرقت أعماله فى ينابيع الذاكرة والحنين الى الطفولة ، وقد صبغت صوره بمسحات **أسطورية ورمزية** .

وما يميز مرحلة «« *الجروتسك* » فى فن بابلو *بيكاسو* هو خصوبة الخيال ، وتفضيل موضوعات العذارى اللاتى أحاطت بهن وحوش غريبة ، واختلطت فى صورهن اللذة البدائية مع القسوة العدائية . وذلك كله تجسيد للرموز التى قدفت من عالم اللاشعور أو عالم الحنين إلى **جنة الطفولة المفتقدة** . فيمكن للمشاعر المكبوتة والغرائز أن تتخلص من قيودها عبر ذلك اللاشعور ، عندئذ يمكن أن تتحول

إلى طاقة للإبداع ٠ إن بيكاسو يعتبر **أحلامه منطقة سرية** لاينبغى عبورها ، ويتعجب ممن يعتقدون أنه فى مقدورهم النفوذ الى هذه المنطقة ، فكأنهم بذلك ، وفى رأيه ، يودون « اقتحام نفسه فى خلوتها ، أثناء إثمارها السرى الباطنى ٠ » (١٥٥) وقد صرح أيضاً بأهمية الدور الحيوى الذى تلعبه غرائزه وأحلامه فى صياغة صوره ورموز أعماله قائلا : « كيف يمكن لأى كان ان يدخل فى أحلامى وغرائزى ورغباتى التى استغرقت وقتا طويلاً لكى تنضج ، وتخرج إلى وضح النهار ، وقبل كل شىء ان يستوعب ما كنت بصدده ، ربما ضد رغبتى الخاصة٠ » (١٥٦) ولم يكن *بيكاسو* يقصد بالحلم قطعاً سبحات الخيال الساذج الكسول ، بما يتصف به من آلية وملل ، وإنما قد قصد الحلم الذى فيه تستعيد القوى نشاطها الذى افتقدته أثناء ملل يقظة الخبرة اليومية ، ذلك هو الحلم الذى يقف وراء مخيلة العمل الفنى ، وهو عند *بيكاسو* ليس كـ **مخيلة** حلم النوم ٠ حيث أنه فى خضم العملية الإبداعية تخمد حركة النشاط الفعلى ويصبح حينئذ فى الإمكان ، أن يحل التناقض الناشىء بين النوم واليقظة ، أو يقل ، إلى حد كبير ، عما هو عليه فى حالة اليقظة ٠ فليس فى وسع سكينة النوم تحرير فائض التناقض بين الغرائز والقيم ، وليس أيضا فى مقدور النفس المفعمة بذاتها فى يقظة ٠ وقد رمز للعلاقة بين النائم والمستيقظ ، فى فن *بيكاسو* بصياغات مختلفة ، فأحياناً كان يرمز لها بواسطة تبديل الأدوار بين شخصيات العمل الفنى وأشكاله ، أو بإحلال دور محل آخر باقتسام هذه الأدوار بين الأشكال وأحيانا أخرى كان يرمز لها بواسطة حركة الضوء ٠

ويمكن تفسير ***الرموز الغامضة*** ، فى أعمال *بيكاسو* من مرحلة **الجروتسك** بما تحمله من سمات سحرية ، استنادا الى عالمى اللاوعى والتحليل النفسى ، وخاصة اذا كانت تعبيرا عن عالم شخصى فريد ، وكونى عام ، فى آن معا٠ وعبارة الشاعر السريالى *لوتريامون* (صاحب نشيد « *مالدورور* » ، الذى نشر عام ١٨٨٩) يقول فيه على لسان « *مالدورور* » بأنه قد امتلك القدرة على الاحتفاظ بذاكرته

الحيوانية ، واستطاع أن ينفذ إلى « العوالم المجهولة الكائنة فيها قبل الولادة ، وما بعد الموت. » (١٥٧) فعندما حمل *بيكاسو* رموز لوحاته « الجروتسكية » الغموض والمأساوية ، كان فى نفس الوقت يجد نفسه فى منتصف الطريق بين كائنين ، ووصلت صيغته فى التمرد على المشاعر التقليدية والظاهرية إلى حد السخرية .

لقد صاغ *بيكاسو* فى فنه **أسطورة ذاته** عندما تخطى بداكرته فى فنه الزمن المحدد ، إلى ما وراء الزمن أو التاريخ ، مثلما كان الإنسان الأول يخلق فى فنه نوعاً من الاستعطاف السحرى ، نفوذاً إلى المطلق ، فكان بإمكانه بتخطيطة واحدة أن يصوغ شيئاً ثابتاً ، يستحوذ به على مكان خارج حدود الزمن ، له شكل وهيئة ظاهرية ، « وبتأثير من عواطفه يحوله الى شكل معبر ، » (١٥٨) ولذا فليس بالغريب أن نطلق على الفنان الذى أكسب رموز أعماله **القوة السحرية** ، بل و**الحقيقة الروحية** وصف « الساحر » فإن بإمكان المرء فعلاً ، أن يعثر فى لوحاته على نماذج من **الجمال الغامض الخرافى** ، والجمال العقيم .



الإتجاهات الحديثة للنقد الفنى

الإتجاهات الحديثة للنقد الفنى

تقديـــــم

ظلت الحاجة الى إيجاد معيار محدد لتقييم أعمال الفن تلازم عملية تطور الفن ذاته ، وحتى اليوم مايزال البحث فى هذا الموضوع يشغل كل من يعمل فى حقل الفنون .

أن النقد الفنى هو المرحلة التى تأتى بعد مجابهة العمل الفنى أو تذوقه ، حيث يبدأ دور التحليل ، وعمل الفكر والعقل والتعليل . ومن الدراسات النظرية والممارسات العملية فى مجال النقد ، يمكن استنباط نوعين من المعايير التى تستخدم عادة فى الحكم على أعمال الفن أو فى تفسيرها . أحد هذه المعايير يستند الى اتجاه انطباعى ، بأحكامه الذاتية ، النابعة من الشعور مباشرة ، والآخر يستند إلى الاتجاه الكلاسيكى بمجموعة تعاليمه المستقاة من مبادىء الفنون الإغريقية والرومانية ، والتى نجد صداها فى مثاليات الجمال فى فنون عصر النهضة(١٥٩) .

وإذا ما دققنا النظر فى البحث عن المهمة الرئيسية للنقد الفنى ، نجدها تنحصر فى تحديد قيمة العمل الفنى بالإضافة إلى دورة فى الكشف عن فكرته ، والدلالات التعبيرية الكامنة فى بنيته الشكلية ، ومن الممكن اعتبار المهمة الثانية ، أى الكشف عن فكرة العمل الفنى وتفسير دلالاته التعبيرية ، هى المهمة الأكثر ضرورة وفائدة ، خاصة وأن النشاط الإبداعى الذى يسعى من خلاله الفنان الى ابتداع الصور ، ليعبر بها عن عالم أفكاره وأحاسيسه الخاصة ، غالباً مايصاحبه محاولات استحداث التركيبات الشكلية ، أو عمليات التعميق فى مجال الأساليب التى سبق طرقها ، ومن هنا سيبدو نتاج ذلك النشاط غير مألوف ، ولذلك فعلينا أن نقر بأن

بعض المعارف والتفسيرات ،التى تسهم فى توضيح قيمة العمل الفنى والتركيب الرمزى لصورته ستكون مفيدة ، أثناء تناول المشاهد لذلك العمل بالتحليل ، بهدف استيعابه وتذوقه والحكم عليه . غير ان مستوى عمق أى تجربة جمالية قد يحصل عليها متذوق أو ناقد نتيجة لاستمتاعه بصورة أو تمثال ، يتوقف فى كثير على المستوى المعرفى الذى يتمتع به ذلك المتذوق أو الناقد ، اى معرفته بنوع الفن الذى يتناوله ، ويتوقف أيضا على مستوى نمو تفكيره الإبداعى ، ونضج احساسه بالجمال .

ولنتوقف هنا لحظة ، لنتفق على ضرورة تجنب صياغة اى معيارمن معايير الفن فى معزل عن الأعمال الفنية ، أو بعيداً عن التجربة الإبداعية ذاتها ، حتى لاتبقى مثل هذه المعايير حبيسة ، فى اطار التأملات الذهنية المجردة ، كما أنه من الطبيعى أن لاتقتصر مهمة النقد الفنى على عملية إبراز المحاسن أو العيوب .

النقد والتجربة الجمالية

إن التجربة الجمالية التى يمارسها فنان او متذوق لتشتمل على عملية الكشف عن القيم التى يتمتع بها الموضوع . ولما كان كل ماهو فنى مرتبط بالاستمتاع الإنسانى ، فإنه من هنا تبدو الوحدة الاجتماعية لأحكامنا على أعمال الفن وتقديرها، مانحبه وما لا نحبه . ومعايير القيمة غير ثابتة بل هى ليست مطلقة ، وإنما متغيرة ونسبية ، وتختلف من عصر إلى عصر ، تبعاً لاختلاف المجتمعات أو حسب تنوع المستويات الثقافية .

ولقد شهدت حركة تاريخ الفن عبر العصور المختلفة ، تبدلات غاية فى التناقض، لمثل هذه المعايير ، بحيث كانت معايير القيمة المستحدثة تعمل على طرد

أو أزاحة معيار كان فى وقت مايتمتع بسلطة واعتراف . ولو أن صفة الشيوع التى يكتسبها المعيار فى الأوساط الفنية ، لاتدل دائماً على مدى أصالته ، فما أكثر المعايير الزائفة التى لم تكن تستند إلى رؤية فنانة ، رغم تمتعها بسلطان خادع فى مجالى الإبداع الفنى والتأمل الجمالى .

المعايير الزائفة فى الحكم على الفن

ومن بين أكثر المعايير الزائفة فى الفن شيوعاً ، اعتبار أن مهمة الفن وغايته إنما تنحصر فى عملية تحقيق التشابه مع الموضوعات فى الطبيعة . غير ان نقل نسخة مطابقة للطبيعة ليست إلا غاية تافهة . ومع ذلك فقد ذكر البيرتى فى كتابه «نظرية فى فن التصوير» (١٤٣٥ م) : أن المصور يستطيع أن يستخلص جميع ملاحظاته من الطبيعة ، والتصوير فن يسعى لتمثيل الأشياء المرئية ولذا يجدر به أن يعمل بكل قواه وبكل حماسة ممكنة على تقليد الطبيعة .

وحتى النحات الفرنسى *رودان* ، الذى يمثل وجهة نظر فنان من العصر الحديث، ينصحنا فى كتاباته بضرورة اعتبار الطبيعة المصدر الوحيد للفن ، الذى مبدؤه نقل مانرى ، غير أنه لايمكن تصور الإدراك الحسى فى أثناء النشاط الإبداعى على أنه عملية سلبية ، وإلا كان بإمكان المشاهد ان يقلل من قيمة لوحة لمجرد نقصانها لبعض التفاصيل ، المتوفرة فى الموضوع الطبيعى ، رغم اكتمال العمل الفنى من الوجهة الجمالية ، فاكتمال العمل فنياً لايتوقف على الانتهاء من تسجيل تفصيلات الموضوع .

اما المعيار الذى يمثل الطرف النقيض فى الموضوع ، فقد نادى به الفنان الفرنسى *ليجيه* ، حينما صرح بأن موضوع اللوحة فى رأيه ماهو إلا عذر ينتحله من

أجل ابتداع مجموعة من الأشكال والألوان التى تعبر عن مشاعره بغض النظر عن الحقيقة الماثلة فى الموضوع الخارجى ·

وبمقارنة شخصية رسمها *موديليانى* لعنق المرأة بعنق أمرأة تحيا فى الواقع ، يتضح للمشاهد قطعاً قدر المبالغة فى إطالة العنق المرسوم ، ولكن ألم تكن المبالغة صفة تمتعت بها رسوم المصريين القدماء ؟ ؟ حينما صوروا جسم الإنسان فى هيئة المواجهة بالنسبة للمشاهد ، بينما رأسه بقيت تظهر من الزاوية الجانبية ، وكذلك سعى فنان عصر الباروك فى أسبانيا ، وهو *الجريكو* ، إلى تحديد الأشكال فى أعماله بحدة ووضوح ، لدرجة اعتقد معها الناس أن لديه عيباً فى الإبصار ·

إن معظم **المعايير الزائفة** فى تحديد غاية الفن والحكم عليه ، وتقدير ما به من قيمة ، نجدها ناشئة عن تحديد **اختصاص الموضوع** فى العملية الإبداعية بطريقة غير صحيحة · فغالباً ماكان ينظر إلى الموضوع فى الطبيعة ، من منطلق خطأ ، على أنه الغاية من الفن ، ومن النشاط الإبداعى بشكل عام ·

ومن المعروف ان للنقد الفنى اتجاهات مختلفة بنفس الاختلاف الذى نجده متوفراً فى مذاهب الفلسفة ، حيث نشأت فى ظلها الاتجاهات الجمالية · وكل اتجاه نقدى لابد وأن يستند إلى طريقة معينة ، كما وأن تقييم الفن يتوقف على مستوى ذوق الناقد وعلى تفهمه لمعنى **القيمة الفنية** ، أو لما تعنيه كلمة « فنى » بشكل عام، فالنظريات الأساسية فى الفن تتضمن فى الوقت نفسه ، تلك المعايير التى تحكم الفن ، وبالتالى فهى ذاتها التى تشكل فلسفة النقد ، وغالباً ماتكون قضايا علم الجمال تتعلق بـ **القيم** ، التى تمثل الموضوع الرئيسى الذى تبحث فيه فلسفة النقد الفنى · فـ **التذوق الفنى** مثله مثل الإبداع الفنى مشحون بالقيم ، لأن الفن

والجمال يرتبطان بالاستمتاع الإنسانى ، وتقديرنا لعمل فنى يعد دعوة للآخرين كى يستمتعوا مثلما استمتعنا نحن . كما أن التقدير هو ذاته مرشد للسلوك الذى سيسلكه المتذوق فى المستقبل . فقد يعمل على زيادة الشعور بالقيمة فى تجربة جمالية معينة . ولولا التقدير والنقد لافتقد إدراكنا للقيمة الجمالية إلى العمق .

غير أن التجربة الجمالية غالباً ماتتمثل فى الشعور الخالص أو فى الاستمتاع بالقيمة ، أما النقد فقد يحرمنا أحيانا من القيم ، لأنه يفتقد إلى حيوية التذوق ودفئه ، وذلك يحدث بمجرد أن نبدأ فى التفكير فى رغباتنا ومتعنا . ولكن بإمكان المرء ان يعتقد فى إمكانية تعويض ما افتقده ، لأن البراءة لاتستطيع ان تبقى طويلاً ، فهى رغم نقائها أيضا بسيطة ، ومن هنا يستوجب الموقف الجمالى الولاء للعمل الفنى دون تساؤل .

التجربة الجمالية كتقمص وجدانى

كان الفيلسوف *كانط* أول من وصف التجربة الجمالية على أنها نوع من التقمص الوجدانى ، أو هى انسجام يحدث عن اتحاد قوانا مع الموضوع الجميل ، أو هى ضرب من التآلف بين **الحساسية** و**المخيلة** ، و**الفهم** ، أى بين المعرفة والوجدان. وهكذا يتمثل التقمص الوجدانى فى **تشبع العواطف بالمعرفة** أو تمتع المعرفة بالعاطفة .

أما نظرية *باش* عن التقمص الوجدانى فتتعدى حدود التجربة الجمالية (الإبداع والتذوق) وتتحول فى تصوره إلى ضرب من المشاركة الصوفية أو من استغراق للذات المتأملة أو المبدعة فى الموضوع ، يصل إلى حد الفناء فيه ، وذلك ما يبعد التجربة الجمالية عن الوجود الحسى للعمل ودلالته وشحنته الوجدانية ويحولها إلى مجرد متعة خالصة . وهكذا لاتقوم الطريقة التى تسير عليها التجربة الجمالية ، أو

الإدراك الجمالى على تقطيع مكونات العمل الفنى أو تحليله ، وإنما أساسه الإدراك فى كلية · وهكذا عندما يصل الشعور الجمالى إلى قمته ، يكون غير واع بذاته بل هو **إستغراق** ، **واندماج فى الموضوع** ·

وبإمكان الموضوع أن يفرض على المتأمل التطلع إليه لكونه جميلاً أو رشيقاً فى ذاته ، حيث تتمثل فى ذلك الموضوع القيمة الجمالية بقوة ، غير أنه ، وفى الوقت نفسه ، لايمكن اعتبار الجمال قيمة متوفرة فى الموضوع ذاته ، وأيضا لايجد الناس عادة يتفقون على قيم مطلقة ، أى لايتفقون على جودة نفس الأعمال الفنية ، وليس صحيحاً القول بالاتفاق فى الأحكام ، أثناء العصر الواحد ، على استحسان عمل معين ، ذلك عدا أن الإعجاب غالبا مايكون لأسباب متباينة ·

فقد كانت لوحة « *الموناليزا* » تلقى إعجاباً طوال قرون لما تتمتع به من حيوية طبيعية ، أما منذ القرن التاسع عشر فإن النقد قد فسر إعجابنا بها لكونها نموذجا يمثل الجمال الأنثوى الخالد ، والذى يجسد مشاعر الغموض والحيرة · وذلك مايجعلنا نقبل التفسيرات الجمالية التى تستند إلى أسس متباينة ·

وعند الفلاسفة الحدسيين تدرك قيمة العمل الفنى بطريقة مباشرة ، وليست بناء على الاستنتاج والاستدلال ، أما الشخص الذى يتمتع بذوق سليم فله القدرة على إدراك سمات القيم الجمالية دون الاعتماد على مايدعم التدليل على توفر مثل هذه السمات ·

ومن **معايير القيمة** التى وضعها أصحاب النظرية الموضوعية عن السمات التى تصاحب الجمال دائماً قوانين للتناسب تحدد ما يعرف بـ **النسب الصحيحة** أو المثالية بين أجزاء الموضوع ، ومثل هذه النسب قد استخدمت كمعيار يحدد جودة العمل أو رداءته ·

المعيار الفنى بين الحيوية والجمود

يستند الناقد عادة إلى معايير أو مبادىء تحدد اختصاص الفن ، وجوهر العملية الإبداعية . ولو أنه لايمكن تشبيه المعيار الفنى بأداة القياس المحددة للأشياء ... طولها ، أو وزنها، أو حجمها فليس للفن قواعد ذات صيغ أو فرضيات، مثل تلك التى هى من خصائص العلم والتكنولوجيا ، لأن مجال التجربة الجمالية هو الوجدان ، وليس المنطق والاستدلال .

ومن أجل ان يحيا المتذوق حياة الموضوع الفنى ، لابد له من أن يقبل على الموضوع بشروطه الخاصة ، فيتخلى عن اى تحد له ، ويدركه فى شكله ككل ، ويحس بحقيقة التجربة متغلغلة ومتجسدة فى جميع أرجاء العمل ، ويشعر بشكل مباشر بالعلاقات الشكلية ، وقد ارتبطت فى حيوية ، وأشاعت الحياة فى التجربة . أما عندما يبدأ عمل التقدير ، فذلك يعنى ضرورة البحث فى عناصر العمل فرادى، وكذلك فى علاقاتها بعضها ببعض عما يسهم فى قيمته من بين عناصره ، ويوضح بنيته الشكلية ، ويصنع جماله الحسى أو يعمق الانفعال الذى يثيره ، حيث يتطلب عمل الناقد اتباع طريقة التحليل ، التى قد تتعارض مع الطريقة التى تسير عليها التجربة الجمالية أو الإدراك الجمالى .

نظرية المحاكاة فى النقد الفنى

ظل معيار التشابه أشهر المعايير الى عرضها كتاب وفنانو العصور القديمة ، لقد كان الفن فى رأيهم يعنى ببساطة المحاكاة وهكذا أصبح مايميز تفوق الفنانين إنما ينحصر فى الصنعة من أجل تحقيق المحاكاة . وفى تاريخ الفن القديم كانت قيمة أعمال النحت التى ابتدعها *بولكليت* يرجعها النقاد القدماء الى كونه استطاع أن يجعل فيها ثقل الجسم الإنسانى ، فى تمثاله « حامل الرمح » يعتمد على رجل

واحدة ، فى حين كانت الرجل الأخرى ملقاة إلى الأمام مما جعل مظهر الحركة فى التمثال اكثر حيوية . أما النحات ميرون صانع تمثال « رامى القرص » فإنه قد فاق *بوليكليت* ، حين نوع فى الأوضاع . وقد بلغ ليسيب ذروة الفن فى تمثاله «هرمس » رابطا نعليه ، لأنه يضيف ، فى رأى هؤلاء النقاد الى براعة من سبقوه أداء أفضل لشعر الإله ، ذلك عدا تمتع تمثاله برؤية إنسانية أعمق ، لأنها أقرب الى الواقعية ، وبالتالى أقرب إلى الحقيقة وهو من هذه الوجهة يمثل صورة تبدو حية وتتنفس .

لقد روى « *سينيك* » أن «زوكسيس » صور طفلا ممسكاً بعنقود عنب ، وكان العنب المرسوم شديد الشبه بالعنب الحقيقى ، حتى أنه اجتذب العصافير إليه ، فكانت تنقر اللوحة. أما فى العصور الوسطى ، فى الغرب ، عندما تشبع الفكر الأوربى بالمسيحية ، نجد الفنان يتخلى عن جماليات نظرية المحاكاة وعن ***معيار التشابه*** فى مجال التعبير الفنى أو فى الحكم على أعمال الفن .

ومع بزوغ شمس عصر النهضة الايطالية ، جاء القديس *فرنسوا* يدعو الى العودة إلى ***النزعة الطبيعية*** ، لتستعيد جميع الكائنات والأشياء قيمتها مستنيرة بالمحبة الإلهية . وهكذا يصبح جيوتو مدينا للقديس فرنسوا بعودته إلى محاكاة الطبيعة ، فخلق شخصيات أعماله تمتلىء حيوية وطبيعية ، وتوطدت النزعة الطبيعية حينما أصبحت حتى الرسوم الرمزية تتطلب من الفنانين الدراسات المستأنية للطبيعة لتكون مشاكلة للطبيعة . ومع تقدم تقنيات فنون الرسم والعمارة ، عندما ابتدعت طريقة الرسم بالألوان الزيتية ، وبظهور علم المنظور ، والعلوم الطبيعية ، قد تأكد الدافع إلى النزوع نحو الطبيعة ، ومحاكاة الواقع كمبدأ أساسى للفن .

وفى سنة ١٤٣٥ كتب *ليوباتيستا البيرتى* : إن الرسام المجد يستمد جميع ملاحظاته من الطبيعة ، ويجتهد الرسم فى أن يصور الأشياء المرئية ، ومهما يكن سبيلنا إلى ذلك فأفضل السبل ، فيما أعلم **محاكاة الطبيعة** على نحو تفحص فيه بتأن وإمعان كيف تنظم هذه الصانعة الحاذقة المساحات فى الأجسام الجميلة ولذلك ففى غاية الأهمية أن نستمتع بمحاكاتها بكل ما أوتينا من انتباه واندفاع .

أما المثالية الكلاسيكية ، فكانت تعتد بالطبيعة ، وفيما يتصل بالنماذج ، فكان النموذج الرجولى يرسم فى القرن السادس عشر والسابع عشر ، أما النموذج الأنثوى فمنذ بداية القرن الثامن عشر يرسم كطريقة للتعبير ، ولبناء الأسلوب .



مـذاهـب النقد

١ - النقد الكلاسيكى

ومن اتجاهات الفن مذاهب تقوم على أحكام وقواعد كلاسيكية . أما اصحاب الاتجاه الكلاسيكى فى النقد ففى إعتقادهم أن كل قواعد الفن يمكن أن تكشف عنها أعمال الفنون الإغريقية والرومانية القديمة والأعمال المتوفرة أيضا فى فنون عصر النهضة .

ويستند الناقد الكلاسيكى فى تحليله للتكوين الفنى الى « الدراسات المنظورية او النسب المتعلقة بالأجسام الحية فى ذلك التكوين ، وكذا الأسس المدرسية لكل من المدرسة الفيزيقية والنفسية ، ومايصاحبهما من عوامل الانفعالات مع صدق التعبير عن الزاوية التى ينظر منها الفنان إلى الوجود والحياة فى الموضوعات ، سواء كانت ذات طابع واقعى أو رومانسى يحلق فى آفاق الخيال أو أنها ذات صبغة رمزية ، تستمد عناصرها المعبرة عن الفكرة الموضوعية ، من تلك الدلالات التى تنطوى تحتها العوامل التى يريد الفنان أن يرمز اليها ، وإن كانت تتخذ فى الأداء أسلوباً طبيعياً . » (١٦٠) وهناك أيضا أمور تقتضيها عملية النقد تبعاً للمذهب الكلاسيكى، منها مهمة فهم نوعية القيم التى تقوم على مبدأ المحاكاة النسبية للطبيعة .

ومن نقاد الكلاسيكية الجديدة *ماير ابرامز* Meyer Abrams وهو الذى قال : «ان المحاكاة أساس الشعر وأساس بقية الفنون إلا أن الشعر إنعكاس للعالم الواقع .»(١٦١) لأن الفن فى رأيه هو إنعكاس للعالم الواقع ووظيفة الفنان ان يحاكى العالم الذى يحيط به ، وان يقدم صورا تطابقه . وبالرغم من طغيان المحاكاة على نقد الكلاسيكية الجديدة فإن هناك من النقاد من لم يأخذ المحاكاة بمعناها الحرفى الضيق الذى يعنى مطابقة الصورة الفنية للطبيعة أو جعلها نسخة عنها .أما جوزيف *أديسون* فقد اعتقد بأنه فى مقدرة الفنان الاحتفاظ بما يلتقط بصره من

صور ، وفى إمكانه فى هذه الحالة تغيير تلك الصور ليركب منها أشكالا أكثر ملاءمة للخيال. وبهذا الأسلوب تتحقق عملية الاستمتاع بصور أكثر جمالاً مما يتوفر فى الطبيعة.

٢ - النقد السياقى

يقوم النقد السياقى Contextual على دراسة الفن من خلال سياقه التاريخى سوالاجتماعى والنفسى : على اعتبار أن بعض الأعمال الفنية نواتج اجتماعية ، وتجسيد معتقدات حضارية ورموزها تعكس سمات العنصر الذى ينتمى إليه ، وهكذا ينظر إلى الفن على أنه ظاهرة تجريبية ضمن ظواهر أخرى ، ولاتفهم منعزلة ، وإنما تفهم بدراسة أسبابها ونتائجها وعلاقاتها المتبادلة ، فعندما أحرزت علوم الاجتماع والانثروبولوجيا وعلم النفس تقدما فى مجال الكشف عن السلوك الفردى والمجتمع بطريقة علمية ، درس الفن علم نفس النمو .

ولكى نتمكن من تحليل لوحات *تيتيان* : Titian ينبغى الاستعانة بالنظام الاجتماعى لموطنه فى عصره ، وأن تصف الطبقة الارستقراطية المعاصرة له ، ولذلك يدعو الناقد الفرنسى *ايبوليت تين* Hippolyte Taine فى نظريته فى الفن إلى اعتبار الفن ناتجاً مباشراً للقوى الاجتماعية ، وفى رأيه ان هناك عوامل تعد الأسباب الوحيدة لكل منجزات الفن تلك هى : الجنس - والبيئة - والعصر . وهو يقصد بالجنس الاستعدادات الفطرية الوراثية ، أما البيئة فتمثل المناخ وجغرافيا المكان ، وأما العصرفهو الفترة التاريخية الخاصة. غير أن إعتبار الفن مجرد مرآه لعصره يؤدى إلى إغفال فردية الفن . ورغم ذلك يمكن استخدام ماتقدمه المعرفة الاجتماعية مما يسهم فى فهم مضمون العمل الفنى، ففائدة النقد السياقى تتحقق عندما يعمل بالقدر الذى لايسمح بطغيانه على التقدير الجمالى ، فليست المفاهيم الواقعية السياقية معايير للتقدير . ولذلك يرى *سانت بيف* Sainte - beuve أنه يمكن

بالتعرف على حياة الفنان والمؤثرات الرئيسية عليه ، أن ندرك التفسير الصحيح لعمله ٠الا ان منهج تين ، كان خليطا يجمع بين مفاهيم النقد التاريخى ومبادىء من النقد الكلاسيكى ٠ وكان يرى ان غاية التطور فى الفن التشكيلى كانت قد تحققت فى كلاسيكية عصر النهضة فى القرن السادس عشر ، ولذلك نراه «يفضل شكل التعبير الكلاسيكى ، فيدعى أنه رفع هذا الذوق الخاص إلى مستوى القاعدة العامة الخالدة ، لهذا لايرى خارج الكلاسيكية إلا عبثاً ورعونة ٠ وحول الفن البيزنطى الذى دام زهاء الف عام ، كتب يقول : « الفن تماماً كمريض مصاب بهزال مميت ، وسوف يسقم ويموت ، وهو يعتبر فن « بويماى » فناً سليماً وقريباً للطبيعة٠» (١٦٢) غير أن تطور النظرة النفسية كان على يد سيجموند فرويد ، الذى حفز على ظهور الدراسات النفسية والتحليلية النفسية فى مجال الفنون ، فقد ربط اصحاب نظرية فرويد بين العمل الفنى والتكوين النفسى للفنان ، مما كان له فائدة فى مجال النقد التفسيرى، وفى الكشف عن إمكانية إثراء المضامين الرمزية والمعانى الكامنة والخفية التى انبثقت عنها ، خاصة عندما تكون رمزية العمل غامضة ، أو ملتوية ٠ غير أن اهتمام النقد الفرويدى كان ينصب على المضمون الفنى دون الشكل ، ويؤكد على الموضوع ، ولما كانت العناصر المميزة لمجال الفن هى الشكل ، والوسط المادى ، والأسلوب والتقنية، فإن الاكتفاء أو التأكيد على الرمز والفكرة فى صياغة العمل الفنى لايعطى المجال لدورها ، وبالرغم من ذلك فإن دور التحليل النفسى لأعمال الفن واضح خاصة لتلك التى تحتشد بالرمزية ، والتى تقترب صورها من عالم الأحلام ٠ فليس بوسع الناقد لأعمال سريالية أو مستقبلية أو تجريدية ، من الناحية الجمالية ، شكلاً ومضموناً «ان لم يكن قد تعرف على ذلك الإنعكاس العلمى للتحليل النفسى الحديث بكل ما فيه من رموز الأحلام ومايحتويه اللاشعور من عناصر متناقضة تجمع فى وجودها بين الشذوذ والغرابة والمفاجأة٠»(١٦٣) فان ما قد يؤديه الفنان بطريقة لا شعورية ، قد لا يستطيع هو

نفسه ان يدرك كنهها أو مصدرها أو حقيقتها ، بينما يمكن للناقد ذو البصيرة النفاذة ان يستمدها من انتاج الفنان ولكن بطريقة شعورية واعية ·

إن **التحليل النفسى لأعمال الفن** يستمد مادته من حياة الفنان ، غير أنه يستطيع ان يفعل أكثر إذا طبق على العمل الفنى المعرفة الخاصة بدوافع السلوك وعلاقتها بالرموز فى الفن · وهنا ستصبح رويتنا بفضل النقـــد السياقـــى أكثر وضوحاً لتاريخ الفن ، وبالكشف عن علاقة العمل الفنى بالفنان ومجتمعه ، سيكتسب ذلك العمل لدى المتذوق دلالة إنسانية وقوة تعبيرية ·

وعندما يكون النقد الفنى بصدد رموز معقدة عميقة ، فإنه قد يتطلب الأمر الجمع فى النقد السياقى بين التحليل النفسى والتاريخ وعلم الاجتما ع وهناك العديد من الأبحاث السيكلوجية التى تبحث فى مصادر أو أصول الدوافع الفنية ، ومن هذه الأبحاث عن الرؤية الفنية الابداعية دراسات تؤكد على أن هذه الرؤية « تعبير عن عالم يقع خلف عالم الوعى ، وهذا يوضح سبب استحالة تفسير الروائع الفنية العالمية تفسيراً مرضيا عن طريق النقد المنطقى وحده · والظاهر أن الخيال يسير فى دروب شخصية محددة قبل ان تظهرنتائج ذلك فى أشكال مرئية · » (١٦٤) فان « الصور الداخلية » منذ إدراكها إدراكاً أولياً غامضا حتى تحقيقها تتطور وتترجم إلى أشكال خارجية · ومن هنا يظهر دور « اللاوعى » فى تطوير الأفكار الفنية الجديدة ، وقد كتب ريدون حول أهمية اللاوعى فى العملية الإبداعية قائلا « لاشىء يمكن تحقيقه فى الفن عن طريق الإرادة وحدها · إن كل شىء يتحقق عن طريق الرضوخ الطيع للاوعى · » (١٦٥) ويتعامل النقد النفسى مع الفنان على أساس أنه يحلم ويسعى إلى تجسيد الصور التى نشأت عن تجارب الطفولة وعقدها ، فيكسبها دعماً اجتماعياً عندما يصيغها صياغة رمزية فيما يشبه الأسطورة · اذن الفن فى مفهوم **النقد النفسى** يمتلئ بالدلالات التى تدل على حياة الإنسان

اللاواعية ، وقد درس اتباع سيجموند فرويد المعانى اللاواعية فى الأعمال الفنية والحوافز اللاواعية للرموز الفنية والمقاصد اللاواعية للفنانين . ولقد أسهم هذا النوع من النقد فى تزويد النقاد بوسائل نقدية تقوم على « قراءة مايكمن تحت السطح، مايكمن خلف القناع . وقد أشار فرويد نفسه الى الموتيفات الرئيسية فى النقد النفسى . » (١٦٦) وهكذا أصبح « اللاوعى الداخلى » موضوعا اساسياً لدراسات علم النفس منذ بداية هذا القرن . غير انه فى مبدأ التحليل النفسى للفن يستند إلى « دور مبالغ فيه للوقائع النفسية وإلى إختزال قيمة الفكر الى الأسباب التى أدت إلى ولادته لتعيين بعض الهواجس ، ومعاينة إشارات هذه المادة أو تلك ، ليس بحد ذاته عملاً غير مشروع ومع ذلك فإنه يصبح كذلك عندما يؤدى إلى حذف منتظم لأى إستناد إلى المذاهب التى ينادى المؤلف بها . » (١٦٧) فلا يعقل التخلص من كل جهد المؤلف الذى يقوم على تحويل المشاعر إلى أشكال .

ولايكتفى النقد السياقى بدراسة العمل الفنى كأثر من أجل تقويم عناصره ، أو توضيح مضمونه « بل لابد من أن يعنى بالفنان المنتج الآن ، واللوحة لا تنفصل عن مجموع إنتاج الفنان ولا تنفصل عن شخصيته الفنية ، ولايمكن أن نفهم اللوحة فهما صحيحاً دون أن نضعها فى سياق تطور إنتاج الفنان ، ونحاول أن ندرس الفنان من عدة زوايا تلقى الضوء على مضمون اللوحة ، وهدف الفنان . » (١٦٨) وتشمل دراسة الجوانب الأساسية فى تحليل الشخصية المنتجة على مراحل تطوره الفنى والنفسى ، والعناصر الشعورية واللاشعورية التى أسهمت فى تطوره ، إضافة إلى مواقفه الفكرية والاجتماعية التى أسهمت فى تحديد مضامين أعماله من ناحية، وفى بناء شخصيته الفنية من ناحية أخرى .فتبرير مضمون العمل الفنى لايكون إلا استنادا إلى دراسة تطور الإنتاج الفنى للمنتج اضافة إلى حياته وشخصيته ، ومواقفه الايديولوجية ، وكلما اقترب من اتجاه الفنان وشخصيته الفنية كان ذلك عوناً فى تسهيل عملية النقد وإسهاماً فى خلق صيغة قريبة من متناول المتذوق .

ولو تعرضنا للوحة الفنان *تيتيان* « اسطورة الحكمة » نجدها تصور ثلاثة وجوه منها وجه رجل عجوز ، أداره نحو اليسار والثانى وجه رجل متوسط العمر ، فى الوسط ، والأخير وجه شاب ، أداره نحو اليمين ٠

وقد بين الناقد *إدفن بانوفسكى* أن الوجوه ترمز الى الماضى والحاضر والمستقبل على التوالى ٠ غير ان اللوحة تصور أيضا ذئبا فى اليسار وأسداً فى الوسط ، وكلبا فى اليمين ٠ ويفسر بانوفسكى هذه الرموز بالرجوع إلى الاساطير الفرعونية ، فمعناها هو نفسه معنى الرؤوس الثلاثة وقد جمع *تيتيان* بين موضوعين متباينين يقولان شيئا واحداً ، فوجه العجوز فى تحليل *بانوفسكى* هو وجه *تيتيان* نفسه ، أما الرجل فى الوسط فهو ابنه ، كما أن الشاب يمثل حفيده بالتبنى ٠ ولو أن ذلك المعنى الأسطورى الذى كشف عنه *بانوفسكى* ، وجمال اللوحة كانا يستعصيان لو لم تفك رموز لغتها الغامضة ٠ فعندما استطاع بانوفسكى أن يفك رموز اللوحة « أصبح العمل يحدثنا على نحو أوضح وأقوى ٠ » (١٦٩) ٠

لقد أصبحنا بفضل النقد السياقى اكثر تعاطفاً مع فنون التراث فى الحضارات المختلفة ، حين اكتسبت معايير الحكم مرونة وأصبح الناقد أكثر استعداداً للإعتقاد فى أصالة أساليب فنيه لاتتبع نموذج الفن الإغريقى أو فن عصر النهضة ٠

٣ - *النقد الانطباعى*

كان *أوسكار وايلد* قد نادى بالثورة على الموضوعية فى النقد ، لاعتقاده أن **الفن هو انفعال** ، أما *اناتول فرانس* فيقول فى هذا الصدد « إن النقد الموضوعى لا وجود له ، مثلما أن الفن الموضوعى لا وجود له ٠ » (١٧٠) كما أن

القواعد هى أكثر جموداً وشكلية من أن يتأثر بها الناقد الذاتى . وهنا يحدد *أناتول فرانس* دور الناقد فى كونه يسجل ويصف الأفكار والانفعالات والصور التى يثيرها العمل الفنى. ففى استطاعة الناقد ، فى رأيه أن يطلق العنان لخياله وانفعالاته أثناء مشاهدته لعمل فنى ، فلا ينبغى أن يهتم بالتركيب الباطن للعمل وقيمته . فالنقد الانطباعى يستبعد كل القواعد وذلك هو السبب الذى جعلنا نعتقد فى تحوله إلى مجرد تدفق انفعالى . كما أن « النقد مفارقات وأن التعميم فيه خطر ، وان جانباً من الذوق لايمكن تعليله ، ولابد أن يظل فى النهاية غير محول إلى معرفة تصح لدى الغير » (١٧١) .

وقد عرف النقد الانطباعى قديماً ، قدم النقد ذاته ، فهو يظهر لدى *أفلاطون* الذى يرى ان الشعر يغذى العاطفة ويرويها ، ولدى *أرسطو* فى مذهبه فى **التطهير**. وقد حظيت النظرية الانطباعية بمزيد من الاهتمام فى القرن التاسع عشر فى مقابلُ نمو العلوم الطبيعية وانحلال الميتافيزيقا ، وكرد فعل لانتشار الاتجاهات التجريبية فى النقد « فقد حمل *جوستاف فخنر* مثلا مشكلات علم الجمال إلى المختبر ، وجعل همه ان يضع نظرية جمالية لاتهتم بالخارج بل بالداخل. » (١٧٢) وهذه النوعية من التجارب تتطلب عمليات تحكم يمكن من خلالها قياس النسبة المفضلة فى القطاع الذهبى بالمقارنة الى مستطيلات من نسب اخرى .

كان كروتشه فى اوائل القرن العشرين ، قد شدد على نوع من النقد « حدسى » أساسه الاعتقاد فى مبدأ العفوية والإخلاص ، وهذه المبادىء فى الحقيقة كانت فى ذاتها مؤشراً على بزوغ الاتجاه الانطباعى فى النقد ، وهو اتجاه ذو صبغة مثالية وتعبيرية ، غير أن كروتشه فى اندفاعه ضد النقد الكلاسيكى الذى يعتمد على المبادىء وصل فى الواقع إلى تجنب استخدام أى تحليلات فى عملية النقد ، وهذا

يعنى ايضا استبعاد أى اهتمام بالأثر الفنى ذاته بوصفه موضوعاً متكاملاً أو تركيباً ذا معنى وبنية رمزية وشكلية للمعنى ، ولما كان هذا الاتجاه التجريبى فى النقد يدرس العمل من الخارج فإنه و« بالإختصار يمنعنا من عمل أى شىء يؤدى إلى الإغناء النقدى لحدوسنا وهو يطلب منا أن نظل قانعين بالتماعة البرق »(١٧٣)٠

٤ - النقد القصدى

إنصب اهتمام المذهب الرومانسى فى الفن على شخصية الفنان وعبقريته ، أما النظرية القصدية فى النقد فهى دعوة للتعاطف الجمالى ٠ إن النقد القصدى يحذرنا من تأمل أعمال الفن بروح غريبة عن روح الفنان غير أنه لايمكن تطبيق معيار القصد على الأغلبية من أعمال الفن ، فالمقصود من العمل الفنى شىء خاص بتجربة الفنان ذاته ، ومن هنا فالتوصل إليه مسألة نشك فى إمكان تحقيقها ٠ كما أنه من الممكن أن يفسر مختلف النقاد عملاً فنياً بطريقة متباينة كما تفسره الأجيال المتعاقبة بتفسيرات مختلفة ٠ كما أن مقصد الفنان يتمثل فى عمله الفنى وفى إبداعه ، وليس فيما كان يطوف فى مخيلته ، ومفهوم القصد يعنى الحالة الذهنية التى تجعل منه شيئاً متميزا عن العمل الفنى نفسه وبالتالى يعد خارجاً عن نطاق النقد التفسيرى ٠

إن العمل الفنى بوصفه موضوعاً جمالياً يفترض ، فى عملية الكشف عن مدى تحقيقه للقصد الجمالى ، فحص بنائه ذاته ، والبحث عما يثير فينا الإحساس المعين، مثل الإحساس بالضخامة أو بمشاعر القوة ٠ وهنا سيكون الالتجاء فى عملية النقد نحو التوصل إلى القصد النفسى مفيداً فى تفسير مايتوفر فى العمل

بالفعل مما سيكشف عن طبيعة الموضوع الجمالى للعمل ويحدد قيمته .

٥ - النقد الشكلى

تستخدم الأشكال إما لأجل ما تحدثه من اشارات أو من أجل الانفعالات والمواقف التى تجسدها ، غير أن الكثير من التشكيلات تؤثر فينا مباشرة مثلما تؤثر فينا الألحان ، ولذلك نجد أن الفن فى النقد الشكلى يختص بالشكل . وينحصر اهتمام الناقد فى حركة النقد الشكلى «على العمل الفنى فى ذاته أى اعتبار آخر خارجا عن نطاق ماهو كائن فيه ، ومن هنا كان منطلق هؤلاء النقاد من موقفهم من الاتجاهين النقديين السياقى ، والانطباعى . فالأول فى رأيهم يعتبر تحولا عن العمل الفنى من أجل سيرة الفنان ، ومن اجل علم التاريخ ، والثانى ينحصر فى حدود انفعالات الناقد وذاته . غير ان **النقد الجديد** غالباً مايتجاهل تأثيرات العمل وأصوله ، مما يجعله نقدا « موضوعيا » ولو أنه لا يفهم من ذلك ان النقد الشكلى يستند إلى نوع النقد بواسطة القواعد . لقد تخلى نقاده عن مبدأ الارتباط ، أى مبدأ النقد التاريخى ، فلم يستعينوا بسيرة الفنان ، بعلم الاجتماع ، وعلم النفس التحليلى لفهم العمل الفنى وتقييمه ، فعزفوا عن الدراسة التاريخية التى كانت تدور حول العمل الفنى ، وانكبوا على العمل ذاته من أجل استجلاءه والتعمق فى أغواره « هكذا انفرط عقد المضمون فى النقد الشكلى وانتثرت حباته . . وطبيعى بعد ، ألا يعول النقد الشكلى على مبدأ الارتباط وعلى التوصيل .»(١٧٤) ومن الاتجاهات الشكلية حركة « الرمزية الجديدة » التى بدأت فى المانيا فى أواخر القرن الثامن عشر وأدخلها كولرج إلى انجلترا . وتبناها كروتشه فى ايطاليا وهكذا أصبح كروتشه والرمزيين الفرنسيين ممهدين لما يدعى ب « النقد الجديد » أيضا .

كان بنديتوكروتشه قد هيمن على النقد الإيطالى فى نصف القرن الماضى رغم ان الفن عنده كان مسألة ذهنية « فلا يعطى كروتشه للشكل بمعناه المألوف أى إهتمام فى نقده لأن اهتمامه ينصب على مايدعوه بالعاطفة السائدة . وليس هناك فى أحادية كروتشة المتطرفة مكان للأسلوب أو الرمز .. ولا حتى للفروق بين الفنون لأن كل عمل فنى حدس و تعبير فريد .. وإذا ما ترددنا وقلنا إن كروتشه يهمل مادة الفن أو وسائله ، أجابنا بأن ماهو خارجى تنتفى عنه صفة الفن . » (١٧٥) ولذلك تستبعد نظريته تاريخ الفن ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، والتعبير الفلسفى والدراسات الأسلوبية والنقد الشكلى ، ومن هنا كان نقده الحدسى لاينفصل عن النقد الانطباعى فلا نعثر فى نقده على التحليل المنظم ، ولا على دراسات أسلوبية.

اما نقد *بول فاليرى* (١٨٧١ - ١٩٤٥) فقد أكد على انفصام العلاقة بين الفنان والعمل والمشاهد تأكيداً على أهمية الشكل بمعزل عن العاطفة ، فنظر إلى الفن بمعزل عن التاريخ ورفعه إلى عالم المطلق . ويبدو أن *فاليرى* يكتفى بتحليل القدرة الخلاقة بشكل عام ، كما أن ***الفن*** فى مفهومه ليس وحياً أو حلماً بل هو عمل ***يتجاوز الاعتبارات الشخصية*** ، أما الفن العاطفى ففى رأيه أنه فن هابط . وعلى الفن ان يسعى نحو النقاء حتى لاتشوبه الشوائب العاطفية أو الشخصية أو تلك التى تربطه بالواقع والحقيقة . ان الفن عنده عالم متماسك قوامه الالوان والخطوط والمعانى ، وفى عناصره لايمكن فصل ***الشكل*** عن ***المضمون*** . والمواءمة بين الشكل والمعنى ينبغى ان نصل فى مفهومه إلى درجة المثال الذى تشكل عناصره وحدة واحدة تتجاوز الزمن وتصل الى ***عالم المطلق*** .

أما النظرية الشكلية عند *إليوت* فتعتبر ان الفن ليس « فيضا عفوياً للمشاعر الجياشة ، كما قال وردزورث ، وليس تعبيراً عن شخصية الشاعر ، بل هو تنظيم

غير شخصى للمشاعر يحتاج إلى حس متكامل . » (١٧٦) وقد أكد على أهمية تعاون الفكر والشعور من أجل ان يحصل الفنان على البيئة الرمزية للعمل الفنى .

وهكذا يتضح ان **النقد الجديد** هو نزعة للتأكيد على أهمية التنظيم الداخلى فى أعمال الفن اكثر من تأكيد الأبعاد التاريخية له . ومن هنا ايضاً يمكن اعتبار النقد البنيوى هو الآخر نقداً شكلياً فهو « يريد ان يستبعد من موضوعه كل اعتبار حول قصد العمل وأى علاقة بين هذا العمل ، والقيم الاجتماعية ، بتعبير آخر يعتبر هذا النقد العمل كغرض ما ، أو ايضا كشىء ، لايريد النظر لغير تنظيم وترتيب المواد التى تولفه . » (١٧٧) وان الفن لايصنع بالافكار ، وإنما بالألوان والخطوط ولذا ينبغى الاهتمام بمشكلة الشكل ، بالإيقاع ، الانسجام . وقد ادعى *كارل فوسلر* (١٨٧٢ - ١٩٤٩) بأن اكتشاف الخاصية الأسلوبية لدى أحد الفنانين تمكنه من استخلاص المسيرة الروحية له . اما شبتزر فينظر الى الأسلوب بإعتباره السطح الذى يقود الدارس ، إذا تمعن فيه كما ينبغى ، إلى اكتشاف دافع رئيسى من دوافع الفنان ، أو اتجاه اساسى عنده او طريقته فى النظر الى العالم .

اما اهتمام النقاد الجدد فينصب على عمليات تفسير الأعمال الفنية وتحليلها، وتقدير العمل الفنى عندهم ينبثق من التفسير دون اللجوء الى اى معايير مسبقة ، أوصيغ محددة أو تحليلات جزئية ، أو اى مبادىء ومعايير تقبل صياغة مجردة . ففى رأى النقاد الجدد انه ينبغى أن تتكيف معايير القيمة وفقا لكل عمل ، بل ينبغى أن تصنع خصيصاً له .

وكان*هانسيليك* Hansilick ينادى بالمعنى الباطن للفن ، وقد حاول كل من *كلايف* بل رجر *فراى* تدريب الاذواق على تقدير التصوير الخالص مما أنشا الحركة

الشكلية Formalism في النقد ، التى تعتبر قيمة الفن تنحصر فى عناصر وسطه ، مثل الخط ، والمساحة فى التصوير والكتلة والسطح فى النحت ، أى تلك العناصر التى تتفاعل من أجل تكوين البناء الشكلى الفريد لكل عمل فنى . ومن المصطلحات التى تصف العلاقات الشكلية : **الإيقاع والانسجام والتوتر** . أما معنى العمل الفنى فيعبر عنه من خلال تفاعل الصور والأفكار التى يتضمنها بناء العمل الفنى ذاته . وقد يوحى العمل بمعنى رمزى أو بفكرة، فتستحوذ على الناقد إلى الحد الذى قد يفقد معه اتصاله بذلك العمل ، ومن هنا فعملية توضيح جانب يتصل تماماً بالعمل ذاته قد يستخوذ على المهمة التفسيرية كلها ، مما قد يعزل ذلك الجانب من العمل عن دلالة العمل ومعناه ككل ، وهو مايعمل على اعاقة تحقيق اتساق العمل الفنى ذاته .

ولكن النقاد الجدد يفترضون أنه بمجرد إيضاح بناء العمل الفنى تتحدد قيمة ذلك العمل ، فلا داعى إذن لإجراء أى اختبار آخر لحكم القيمة سواء أكان صريحا أم ضمنياً . غير أنه ليس بالضرورة ان يصف التحليل الشكلى دائماً قيمة العمل فى التجربة الجمالية ، ويفسرها ، بل إن الإيحاءات الرمزية التى يهتم بها الناقد فى تحليله الفنى قد لاتؤثر فى استمتاع المتذوق بالعمل « فهناك فارق هائل بين العمل عندما يدرس بطريقة تجزيئية ، تحليلية ، وبين نفس العمل عندما يدرك بوصفه وحدة جمالية ، ... إذ أن الحكم الذى يبدو معقولا ، حين يكون جزءا من عرض نقدى قد لايتمشى على الإطلاق مع الاستجابة الجمالية . » (١٧٨) كما ان هناك دائما تفسيرات مشروعة متعددة للعمل الواحد . وقد بلغ النقد الجديد مرحلة الإنهاك ، وإلى طريقه المسدود عندما بدت الاستطيقا الأساسية فى أعماله النقدية قد خلت من الأسس الفلسفية المتينة ومن الأصول ، « ومع ذلك فان هذا النقد قد طور أساليب مفيدة جداً فى تحليل الصور الفنية والرموز وخلق ذوقاً جديدا يناهض التراث الرومانسى .

وأخيراً فإنه ليس من التناقض المنطقى فى شىء أن تجمع أى دراسة نقدية بين أنواع النقد المختلفة ، فرغم استخدام الناقد لمنهج بعينه يفضله، فالناقد يكيف أساليبه ومعايير القيمة لديه تبعاً للعمل الذى ينقده ، وعليه أن يضع فى اعتباره نوعية الجمهور ، ومستوى تذوقهم للأساليب والأنماط .

الغاية من الفن

تنحصر غاية الفن فى خلق التجربة الجمالية المتميزة بعالمها الخاص من خلال وسيط من الوسائط مثل العجائن الملونة أو الطباشير أو الحجر أو الأصوات . والموضوع التشكيلى هو الشكل الذى قد تجسد بفعل مادة اتخذت ترتيبا معينا هو هيئة العمل الفنى . وهنا لاينبغى مقارنة عالم الفن وتجربته الجمالية بعالم الموضوعات فى الطبيعة ، رغم إيماننا بأهمية العالم الطبيعى بالنسبة لعالم الفن ، فعالم الطبيعة يعد بمثابة المثير لمخيلة الفنان ونشاطه الإبداعى ، وعاملاً من أجل استمرارية العملية الإبداعية فى سياقها الموحد . أما مهمة تسجيل المظاهر الشكلية لموضوعات الطبيعة بتفصيلاتها الدقيقة ، فليست فى الحقيقة غاية فنية ، فهى لاتفصح إلا عن عامل المهارة فى النقل ، والقدرة على ملاحظة دقائق الموضوع، أما الفن فيستعين بالطبيعة دون نقلها كما هى . فإذا ما أراد المرء أن يستمتع بتجربة جمالية كان عليه أن يميز بين الموضوع الذى هو أصل العمل الفنى، ونتيجته التى هى بناء قد اتخذ وجوداً قائماً بذاته ، تحكمه قواعد خاصة مستقاة من نوعه ، وقد يبحث المتذوق أو الناقد ، فيما يتعرض له من أعمال فنية ، عن قصة ترتبط بموضوع العمل أو بتاريخ حادثة يصورها العمل أو يركز انتباهه نحو الحالة النفسية أو العاطفية المتعلقة بشخصيات مصورة ، غير أن هذه أيضا غايات لاتنتمى إلى جوهر التجربة الجمالية ، فليس العمل الفنى مصدراً للمعرفة . إن فى الفن متعة تشبع الخيال ، وتثير الشغف المعرفى ، أو الحنين العاطفى ، غير أن هذه

الغايات يمكن ان تحققها أردأ الأعمال الفنية من الوجهة الجمالية ، فلوحة سيزان للطبيعة الصامتة لاتفتح الشهية بتصويرها لثمار الفاكهة ، وانما هى تشكيل له عالمه الخاص يمتع المشاهد بقيمته الجمالية ٠

ويتم تقدير قيمة العمل الفنى ، على أساس السمات الجمالية والإبداعية التى تحققت فى الوسيط المتشكل ، الذى ليس موضوعه خارج عنه ، وإنما يكمن فى تناسقاته الشكلية ، وفى علاقاته اللونية النغمية ، وإنسياباته الخطية ٠ ولما كانت قيمة العمل الفنى لاترجع إلى موضوعه ، فإن أى هدف تعليمى أو أنفعالى (الحب ، القداسة ، النشوة الغريزية ، الشفقة ، الكراهية) ، أو معرفى ، سيعد غاية لا قيمة لها فى مجال التجربة الجمالية ، وبالتالى لاتدخل فى عملية الحكم عليه ، وخاصة إذا ما كانت ترجع إلى الموضوع فى الطبيعة ٠



حركة النقد الفنى فى مصر المعاصرة

ومن أبرز الكتاب المعاصرين فى مصر : المفكر زكى نجيب محمود وقد ظهرت فى كتاباته نظرات لها أهميتها فى مجال تقدير الفن والنشاط الإبداعى ، وفى مجال قضايا النقد المعاصرة ، وفى « أحدث مؤلفاته النقدية » (١٧٩) قسم الاتجاهات النقدية إلى اتجاهات ثلاث الأول : ينتقل من العناصر المحسوسة فى العمل الفنى إلى العناصر النفسية الكامنة فى نفس الفنان - والثانى : يبحث عن شىء خارج العمل الفنى وخارج ذات الفنان - فيجده فى الحوادث والقصص والأساطير أو فى مظاهر الطبيعة ، أو فى المبادىء والأخلاق - والثالث : ينصب على العمل الفنى ذاته ليرى كيف تأتلف عناصره · ويعرف بـ « الاتجاه الجديد » فى رأى زكى نجيب أن الاتجاه الحق هو الآخير · فليس فى رأيه ان للناقد ان يسأل عن مغزى العمل الفنى أو معناه ، فالفن « خلق » لكائن جديد · ولايجوز هنا أن يقوم العمل على أساس مايتضمنه من مشاهد أو قصص أو حكمة ، فكل هذه الأشياء لها قيمتها فى ذاتها لكنها ليست هى مادة العمل الفنى ·· ففى مجال العمل اجدى ان نكشف عن الصفات الجمالية فى العمل من خلال شواهد وتعليلات حسية ، مثل الرشاقة من خلال الخطوط المنحنية · وهكذا يتضح لنا أن نظرية الناقد هنا تحصر عملية النقد فى **قضايا الشكل** ·

ونحن لايمكننا بالطبع تصور شكل فى الوجود المادى لايتمتع بقيمة معنوية وغالبا فإن زكى نجيب يستند إلى آراء الإنجليزى هربرت ريد الذى يدعو إلى إستطيقا **المذهب الشكلى** على اعتبار أن غاية الفن تنحصر فى خلق الأشكال الجديدة ، وهو نفس المنطق الذى عمل من خلاله فنانو الأربعينات ومنهم رمسيس يونان ، *وفؤاد كامل* ، وكان هذا الرأى *لزكى* نجيب محمود هو من أحدث الآراء التى نشرت فى المكتبة العربية فى مجال النقد الفنى ·

لقد أحيط مجال إعداد الناقد الفنى بمشكلات وهو يتهيأ لمهمته ، حتـــى بدت مهمة الناقد لاتقل صعوبة عن مهمة الفنان فأدوات الناقد الكلمة ، وهو يفسر بها أعمالاً قوامها الشكل « وقد يستعصى تفسيره على الكلمات » (١٨٠) .

كانت قد بدأت حركة النقد التشكيلى فى الحياة الفكرية فى مصر الحديثة ، على يد بعض كبار الأدباء والكتاب بجانب كتاباتهم الأدبية .. وظل النقد مجالاً غير مستقل إلا من جهود فردية اتسمت اغلبها بالأسلوب الانطباعى الوصفى . مع أحكامه الذاتية النابعة من الشعور مباشرة دون الاستناد إلى معايير واضحة . وقد ظهرت البوادر الأولى فى النقد الفنى فى كتابات هؤلاء الأدباء من خلال دعوة لتبنى «المنهج العقلانى » المرتبط بنمو الوعى الفلسفى ، حتى أصبح فى ذلك الوقت النشاط الإبداعى والقيمة الجمالية فى الفن مجالا خصبا ، يلتمس فيه أصول المفاهيم النظرية عن الجمال فى كتب الأجانب ، وخاصة ما كان منها مؤلفا بالإنجليزية أوالفرنسية ، حيث كان الحصول على مؤلف فى مجال علم الجمال أوقضايا النقد باللغة العربية مسألة غير محققة .

وقد ذكر فى ذلك *زكريا ابراهيم* فى مؤلفه « فلسفة الفن فى الفكر المعاصر » بأن العقاد كان قد قرأ بطريق الصدفة كتاب الأديب الانجليزى *أدموند بيرك* عن الجليل والجميل « فخطر له ان مثل هذا البحث لابد من ان يكون مطروقا باللغة العربية ، ولكنه لم يلبث ان تحقق من أن احد لم يتناول هذا الموضوع فى كتاب عربى مستقل .

وإذا كانت الحركة الفنية (نشاط الفنانين وإنتاجهم) هى المادة الأساسية للنقد الفنى الذى عاصره « بل كانت لبه ومحوره » ، فإننا قد لاحظنا ان ميلاد الفن

العربى المعاصر ، فى أوائل هذا القرن قد كان مرتبطا مباشرة بصحوة فى الحياة الثقافية . قبل ذلك كانت الحملة الفرنسية على مصر قد جلبت معها فنانين صوروا مصر فى موضوعات ومناظرز تتجه إلى تسجيل الحياة الشعبية ، فى الأحياء البلدية بمساجدها وكتاتيبها ،وأسواقها وحاراتها وبواكيها . وأكثر هذه الصور كان موضوعها « خان الخليلى » و « حى الخيامية » . كما كانت مثل هذه الأعمال للمصورين المستشرقين الذين شغفوا بسحر البيئة الشرقية ، وشمس مصر الساطعة، قد رسمت بطريقة محاكية ، وتخضع للتقاليد الأكاديمية ، إلا أنها اليوم تعد وثائق يستند إليها الكتاب ممن يصفون الحياة المصرية لهذه الحقبة من تاريخ مصر . وعلى يد هؤلاء المستشرقين ممن اشتركوا فى التدريس بمدرسة الفنون الجميلة وقت أن تأسست انتقلت تقاليد الفن للشباب من المصريين .

ويصف الجبرتى حالة الفنانين الفرنسيين إبان الحملة الفرنسية على مصر قائلا: - « وأفردوا لجماعة منهم بيت *ابراهيم كتخدا السنارى* ، وهم المصورون لكل شىء، ومنهم *أريجو* وهو يصور الآدميين تصويرا يظن من يراه انه بارز الفراغ ، لجسم يكاد ينطق حتى أنه صور صورة المشايخ كل واحد على حده فى دائرته وكذلك غيرهم من الأعيان ، وعلقوا ذلك فى بعض مجالس صارى عسكر ، وآخر فى مكان آخر يصور الحيوانات والحشرات وآخر يصور الأسماك والحيتان بانواعها »(١٨١) .

وكانت الدعوة التى نادى بها *رفاعة الطهطاوى* من قبل للحاق بالحضارة فى عصر محمد *على* قد دفعت شباب الأمة نحو تيار الاستنارة ، أما الجيل الذى تبنى الدعوة للاهتمام بالفنون الجميلة ، فكان على رأسه كل من محمد عبده *وقاسم أمين* ، *ولطفى السيد* ، فى الوقت الذى كان فيه لايؤخذ بشهادة الفنانين ومنهم المصورون،

فى المحاكم الشرعية ، وكان هذا بحجة أنه لا شهادة لمصور .

دفع شبهة التحريم عن المصورين والنحاتين

وكان هناك رأى لرجال الدين برز بعد القرن الثانى للهجرة ، يرى وجوب التحريم بدعوى أن نحت التماثيل كان مكروها منذ عصر النبى عليه الصلاة والسلام، رغبة فى حماية الناس من عبادة الأصنام ، مما دعا الفنانين إلى الانصراف عن فنون التصوير والنحت إلى مجالات فنية أخرى ، وجدوا فيها مايروح عن النفس بإدخال الزخارف الخطية . أو ذات الأشكال الهندسية أو النباتية . فى كل مايتناوله الإنسان من سلع وأدوات نافعة . وولعوا بالاكثار من هذه الزخارف ، وبالغوا فى ملء كل مساحة بها ، حتى اتهموا بالفزع من الفرا غ ، وأدى ذلك الترف الزخرفى إلى تخلف فن التصوير والنحت فى العالم العربى ، على النحو الذى يعرفه الأوربيون نيفاً وثلاثة عشر قرنا ، اى حتى مطلع القرن العشرين الميلادى ، حيث أمكن للمسلمين فى مصر .. والعالم العربى ، أن يمارسوا فنون التصوير ونحت التماثيل بسماحة وحرية » (١٨٢) .

ومايثير الدهشة بحق كون أول من فجر الدعوة إلى العناية بالفنون الجميلة منذ ١٩٠٣ ، هو الشيخ المفكر الدينى ومفتى الديار المصرية الإمام محمد عبده ، حينما كتب عن الفنون الجميلة آراء امتازت بسعة الأفق ، بهدف تحبيب هذا النوع من الفن إلى الناس ، فى الوقت الذى شاعت فيه فكرة التحريم والاستنكار . وفتواه وعنوانها « الصور والتماثيل وفوائدها وحكمها » وغرض الفتوى هو ان يدفع عن الفن وزر التحريم ، والتنوية بأنها تمثل عند الغرب مايمثله عندنا الشعر .. فهذه الفنون هى بمثابة لغة للنفس دورها التعبير عن أدق المعانى . فكتب بهذا المعنى سنة ١٩٠٣ يقول : « إذا كنت تدرى السبب فى حفظ سلفك للشعر وضبطه فى

دواوينه ، والمبالغة فى تحريره ، خصوصا شعر الجاهلية ، وماعنى الأوائل رحمهم الله بجمعه وترتيبه ، أمكنك أن تعرف السبب فى محافظة القوم على هذه المصنوعات من الرسوم والتماثيل ، فإن الرسم ضرب من الشعر الذى يرى ولايسمع ، والشعر ضرب من الرسم الذى يسمع ولايرى ٠٠ إن هذه الرسوم والتماثيل قد حفظت من أحوال الأشخاص فى الشئون المختلفة ، ومن أحوال الجماعات فى المواقع المتنوعة، ماتستحق به أن تسمى ديوان الهيئات والأحوال البشرية ، يصورون الإنسان أو الحيوان فى حالة الفرح والرضى ، والطمأنينة والتسليم ، وهذه المعانى المدرجة فى هذه الألفاظ متقاربة لا يسهل عليك تمييز بعضها عن بعض ، ولكنك تنظر فى رسوم مختلفة ، فتجد الفرق ظاهراً ، باهرا ، يصورونه مثلا فى حالة الجزع والفرغ ، والخوف والخشية ، والجزع والفزع مختلفان فى المعنى ولم أجمعها طمعاً فى جمع عينين فى سطر واحد ، بل لأنهما مختلفان حقيقة ٠ ولكنك ربما تعتصر ذهنك لتحديد الفرق بينهما وبين الخوف والخشية ، ولايسهل عليك أن تعرف متى يكون الفزغ ومتى يكون الجزع ، وما الهيئة التى يكون عليها الشخص فى هذه الحال أو تلك ، وأما إذا نظرت إلى الرسم وهو ذلك الشعر الساكت فإنك تجد الحقيقة بارزة لك تمتع بها نفسك كما يتلذذ بالنظر فيها حسك ، إذا دعتك نفسك إلى تحقيق الاستعارة المصرحة فى قولك : رأيت أسدا - نريد رجلاً شجاعا ٠ فانظر إلى صورة أبى الهول بجانب الهرم الكبير تجد الأسد رجلاً أو الرجل أسدا٠ فحفظ هذه الآثار حفظ للعلم فى الحقيقة وشكرا لصاحب الصنعة على الإبداع فيها٠٠٠»(١٨٣)٠

وهكذا يتضح دفع الشيخ محمد عبده عن الفنون الجميلة شبهة التحريم ، وخاصة عندما تعرض لحكم الشريعة فى ذلك فيضيف : « ربما تعرض لك مسألة عند قراءة هذا الكلام وهى : ماحكم هذه الصور فى الشريعة الإسلامية ٠٠ إذا كان القصد منها ماذكر من تصوير هيئات البشر فى انفعالتهم النفسية أو اوضاعهم

الجثمانية – هل هذا حرام او جائز ؟ أو مكروه أو مندوب أو واجب ؟ . فأقول لك إن الراسم قد رسم ، والفائدة محققة لانزاع فيها ، ومعنى العبادة وتعظيم التمثال ، أو الصورة قد محى من الأذهان .فإما ان تفهم الحكم من نفسك بعد ظهور الواقعة ، وإما ان ترفع سؤالا إلى المفتى وهو يجيبك مشافهة ، فإذا أوردت عليه حديث : «إن اشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون » ، أو مافى معناه (مما ورد فى الصحيح) فالذى يغلب على ظنى أنه سيقول لك ان الحديث جاء فى أيام الوثنية وكانت الصور تتخذ فى ذلك العهد لسببين : – الأول اللهو والثانى التبرك بمثال من ترسم صورته من الصالحين . والأول مما يبغضه الدين ، والثانى مما جاء الإسلام لمحوه . والمصور فى الحالين شاغل عن الله أو ممهد للإشراك فيه ، فإذا زال هذان العارضان وقصدت الفائدة كان تصوير الأشخاص بمنزلة تصوير النبات والشجر فى المصنوعات ، وقد صنع ذلك فى حواشى المصاحف وأوائل السور ولم يمنعه أحد من العلماء ، مع أن الفائدة فى نقش المصاحف موضع نزاع ، وأما الفائدة فى الصور فمما لانزاع فيه على الوجه الذى ذكر .. ولايمكنك أن تجيب المفتى بأن الصورة على كل حال مظنة العبادة فإنى أظن انه يقول لك : « إن لسانك ايضا مظنة الكذب ، فهل يجب ربطه مع أنه يجوز ان يصدق كما يجوز ان يكذب » .

هذه الفتوى للإمام المتحرر قد صدرت فى وقت كان فيه حتى المتعلمون من أهل البلاد ينظرون إلى مثل هذه الفنون على أنها مجرد كماليات .

كان لمثل هذه الآراء أثر كبير فى توعية أهل البلاد ودفعهم الى تقبل نوع من الفن ، قد ظل حتى أوائل القرن العشرين غير مألوف ولايقر بنفعه .

التمهيد لمدرسة الفنون الجميلة

عندما جاءت حملة الفرنسيين على مصر سنة ١٧٩٨ اصطحبت معها مجموعة

من الفنانين أقاموا ببيت *ابراهيم كتخدا السنارى* ، ومنهم ريجو ودينوى وديترش وميشيل راجو · وقد ظل الرسامون الفرنسيون يفدون على مصر لتسجيل معالمها · حيث استوطنوا حى الخرنفش حتى أصبح الحى يشبه أحياء باريس وخاصة «*مونبارناس* » غير ان المصريين لم يألفوا فنونهم ولم يكن لهم شأن يذكر بجانب مابلغه الخطاطون العرب من صيت واسع ، أمثال : *مؤنس وجعفر بك* ، *وعبد الله زهدى وقاسم* « لأن فن أولئك الخطاطين كان موضع تقدير الخاصة والعامة على السواء ، ومن هذا الفن مخطوطات الآيات القرآنية ذات التنسيق الزخرفى ، والمصاحف ذات الهوامش المذهبة ··· بينما كان الرسامون الفرنسيون لايجدون من بين المصريين إقبالا على فنونهم ، إلا بعض من كانت تستهويهم صورهم الشخصية فى ملابس التشريفة الموشاة بالقلائد ·

انهاض التراث القومى

عندما أنشئت مدرسة الفنون الجميلة فى مصر لأول مرة عام ١٩٠٨ - وتخرجت أول دفعة منها ١٩١١ ، كانت طريقة التعليم فى هذه المدرسة تعتمد على المناهج الأكاديمية فى مواد دراسة أساسية بها قواعد الرسم والمنظور والتجسيم الرومانية والإغريقية القديمة ، بالإضافة إلى نماذج الطبيعة الصامتة ، التى تشكلها الفاكهة وثنيات الستائر والمزهريات ، والإضاءات الخافتة كموضوعات تقليدية بغرض محاكاتها ··· وكانت المدرسة قد قامت على غرار مدرسة الفنون بباريس · وكان ناظر المدرسة هو « *لابلان* » ، وقد اختار من قام بالتدريس فيها من الفنانين الأجانب المقيمين بمصر ، مثل *فورشيلا* و *كولون* و *بيرون* ، وقد اجتمع هؤلاء على ذلك الأسلوب الأكاديمى فى التدريس ، الذى نقلوه عن أكاديميات أوروبا بحرفية· وكان المبدأ الأساسى فى هذه النوعية من الدراسة ، هو أن كل قواعد الفن من الممكن أن تكشف عنها أعمال الفن الإغريقى والرومانى القديمين ، كما هى

متوفرة فى فنون عصر النهضة ، غير أننا اليوم نعتقد فى أن مثل هذه الطريقة لاتحد فقط من حيوية الاستجابة الآنية تجاه موضوع للفن ، بل فى كونها معطلة لأى تقدم أو حداثة فى مجال الفن ، فالقواعد الجامدة فى مجال الفن تقود غالباً إلى نزعة المحافظة على القديم مما لفظته الحضارة الأوربية .

كما وأن تناول النقاد فى هذه الآونة، وأغلبهم من الأجانب لأعمال الفن للحكم عليها من الوجهة القواعدية فقط ، أو من جانب مراعاة خبرات الأساتذة القدامى ، كان إغفالا لأهمية مبدأ أساسى فى النقد . وهو استقاء المعايير فى الحكم كنتيجة للملاحظة المباشرة وليس بالخضوع للقواعد ، ورغم هذه الطريقة التقليدية التى اتبعها هؤلاء المعلمون الأجانب ذوو الاتجاه الاكاديمى ، والتى هدفت إلى غرس الخبرات الاحترافية ، فقد وجدنا مجموعة من الفنانين المصريين فى العصر الحديث يختارون مسلك الإبداع والحرية طريقاً لفنهم بفضل موهبتهم وثقافتهم المستنيرة وتطلعاتهم القومية . وقد أفلتوا فعلا من زمام تلك الأكاديمية التقليدية ، التى رأوا أنها لا تتواءم مع تطلعاتهم إلى فن مصرى جديد . من هؤلاء الفنانين : محمود *مختار* ، *محمد حسن* ، *يوسف كامل* ، *راغب عياد* ، *وأحمد صبرى* . أما كل من محمود *سعيد* ، ومحمد *ناجى* فقد تبلورت شخصية فنهما بعيدا عن هذه النوعية من الدراسة الأكاديمية المنتظمة ، حيث التحقا بمراسم خاصة .

وكان لعمل فنى مثل تمثال مختار « نهضة مصر » قيمة تاريخية ، وقد نال عليه جائزة تقدير فى أكبر معارض باريس سنة ١٩٢٠ ، مع تقدير نقاد كبار على رأسهم « *اندريه سالمون* » ، الذى كتب فى ذلك الوقت : « لا أعرف نحاتاً معاصراً عنى أكثر من *مختار* بالعنصر البنائى ، وباحترام الكتلة لذاتها فى فن النحت وفقاً لما تمليه تقاليد هذا الفن العريق . وليس هناك فن أجدر من فنه أن يكون فن انبعاث»(١٨٤) .

وهكذا احتل تمثال « نهضة مصر » مكانته فى الحياة الثقافية ، منذ عام ١٩٢٠ حتى عام ١٩٢٨ . فتمثال نهضة مصر هو أول تمثال تقيمه مصر بعد الفراعنه، وأول تمثال يقام من حجر الجرانيت الذى أعيا الأجيال ، بعد آخر فنان مصرى قديم . وهو « أول تمثال مصرى يعبر عن فكرة ورمز ، بعد أن كانت التماثيل وقفا على الملوك والقادة. » (١٨٥) وكان التمثال منطلقاً لاختلاف الرأى حول فكرته ودواعى إقامته. وكان أيضاً بمثابة حافز يدفع الكتاب بخيالهم نحو استرجاع أفكار فنون العصور الفرعونية القديمة وربطها بأفكار وصور من العصر الحديث . وذلك وقت أن برزت فيه فكرة الزهد بمجد الفراعنة الأقدمين ، منذ الوقت الذى كشف فيه العالم الفرنسى شامبليون الغبار عن أسرار هذه الحضارة . وفى اللطائف المصورة نشر فى صدر الصحيفة مقال بعنوان « تمثال نهضة مصر » (١٨٦) كتب فيه : « وقد شهد للأستاذ مختار بالعمارة والتفنن وسلامة الذوق ورقة الشعور ، كل من شاهد هذا التمثال معروضا فى باريس . وقد نشرت الجرائد الفرنسية هذا التمثال الرمزى .. ورفعت قدر الشرقى فى الفنون الجميلة إلى مستوى الغربى ، فكان فضل الأستاذ مختار علينا عظيما .. هذا وإذا سمح شرحنا ما فى التمثال من المعنى الذى يبدو للناظر إليه لأول وهلة ، ويرى الناظر إلى التمثال ان صانعه تحرى اللطف ، مع القوة فى التعبير بشكل رزين هادىء يستهوى الناظر فينظر بعين المتأمل المفكر . ففى التمثال عبرة وذكرى ونداء للتقدم إلى الأمام ، اختار الأستاذ أن يجعل رمز مصر الحديثة فتاة مصرية قروية أو فلاحة ، لأن مصر بلاد زراعة ، والفتاة تتقدم إلى الأمام بخطى ثابته وقدم راسخة وعزم أكيد ، وشخصت ببصرها إلى الأفق القريب حيث المستقبل . كناية عن السعى فى سبيل الحرية والتقدم ، وقد وضعت الفتاة يمناها على رأس ابى الهول رمز مصر التاريخى ومجدها القديم ذلك الرمز الأبدى الذى تعاقبت عليه القرون والأجيال .

وهذا العمل يمثل رمزا بليغاً لنهضة مصر ، فقد جمـع بين قوة الأسـد وحكمه عقل البشر . فهو يريد أن ينهض ليتقدم مع الفتاة إلى حيث يشخصان بنظرهما إلى حيث آمال مصر معقوده إلى اليوم الذى تحقق فيه الآمال » (١٨٧) .

وهكذا أخذ تعبير « الفنون الجميلة » فى كتابات أقلام بارزة ، بالمقارنة لما كان يكتب فى هذا المجال من قبل ، والذى لم يكن يتعدى التسجيلات السطحية ، التى استهدفت ارضاء ذوق الطبقة المترفة .

المازنى والنقد القصدى

كشفت لنا كتابات *ابراهيم عبد القادر المازنى* عن بصيرة واعية تتفهم فن التصوير والنحت فتناقش قضاياه، وتضع له أسسا وتقاليد لتقييمه ، مرتبطة بفلسفة الجمال ، وبعالم المعانى الروحية . ففى كتابه « حصاد الهشيم » – الذى هو عبارة عن مجموعة مقالات نشرت فى العشرينيات ، يقدم لنا مفهومه عن الدور الحقيقى للفن ، فهو فى رأيه يتعدى حدود التسجيل ، بغية تحقيق الأغراض الجمالية .وقد اتسمت ملكه النقد عند *المازنى* باليسر فى الأسلوب وبالوضوح فى التعبير وماتزال كتاباته تعد لليوم مرجعا يسجل صورة من آراء أحد مفكرى ذلك العصر .

وضح *المازنى* فى كتاباته ضرورة الاهتمام بالنهضة الفنية ،كقضية قومية ، وتحديد مكانة الفن من حياة المجتمع ومن حركة المطالبة بالاستقلال ، فكتب فى ذلك يقول : « فما رأينا فى تاريخ بلد ما نهضة قومية ، لم يكن يريدها نهضة فنية ، ولعمر الحق هل يعقل ان يحس المرء بحقوقه وواجباته ووظيفته فى الحياة ، قبل أن يحس بنفسه وبما حوله ، وقبل أن يعرف ماذا هو ، وماذا كان من شأنه ، قبل أن ينشىء هذا الإحساس والذكر فى نفسه الآمال ؟ .» (١٨٨) ويطلب من الفنان ألا

يجعل القواعد تتعدى وظيفتها فى الأداء ، ففى رأيه ان القواعد فى الفن لاتجعل المرء مصورا أو مثالا ، كما ان مجرد تمثيل الطبيعة بهدف النقل عنها ليس عملاً فنيا ، وإنما على الفنان ان يبرز صفة الشىء ومميزاته ، بل وينفذ إلى روحه فيظهر فيه عناصر الجمال والتآليف . وذلك بلا شك يدل على النظرة الثاقبة والمفهوم المتقدم عن الفن ودوره عند *المازنى* . ذلك المفهوم الذى تضمن غالباً غاية اجتماعية، فهو يتسع لآلام الناس ولمعانى الحنان والكفاح ، ويقدر على تحريك النفوس . *والمازنى* يرفض نظرية « الفن للفن » ، ويرى فى أعمال المصور *احمد صبرى* المعانى المعبرة ، ويصف لوحته « غلام متشرد » بأسلوب أدبى فاستخدم الاستعارات والتشبيهات ، اما عند تناوله عملا من أعمال المصور محمود سعيد فإننا نجده ينتقد فيه أسلوب الأداء والنقص فى التجسيم وإغفال البناء التشريحى لهيئة الإنسان ، وضحالة الإيحاء بالعمق الفراغى ، حيث يقول : « وليس حول السيدة جو ولا هواء ، فكأنها ملصقة بستار ، أو كأن ظهرها ورقة على ورقة»(١٨٩).

ونقد المازنى كما يبدو لنا يعير اهتماما واضحاً إلى مستوى تجسيد المعانى والأفكار فى الأعمال الفنية . تلك الأفكار والمعانى التى شغلت الفنان وكانت هدف نشاطه الفنى . غير أنه لايمكن تطبيق هذه الطريقة فى تفسير العمل الفنى . أو فى تقديره والحكم عليه على الأغلبية من الأعمال الفنية . وذلك يرجع إلى صعوبة معرفة المقصد الحقيقى للعمل الفنى ، حيث أنه يقع فى نطاق تجربة الفنان ، وحتى فى الحالات التى يصف فيها الفنان قصده ، فإن وصفه يتعرض غالباً لأسلوب التبرير . وقد يخفق الفنان فى تحقيق مقصده ، رغم أن ذلك لايحرم العمل من قيمته الجمالية فى ذاته . ومن الممكن أن يفسر العمل مختلف النقاد من أماكن مختلفة ومن أجيال متعاقبة تفسيرات مختلفة ، فمقصد الفنان يتمثل فى عمله الفنى، وليس فيما كان يطوف بمخيلته . وعلى الناقد أن يراعى ما ثبت وجوده فى العمل فعلاً ، وأن يبحث فى بنائه عما يثير فينا الأحاسيس المعينة .

وملاحظاتنا التى أخذناها على طريقة *المازنى* فى النقد ، تتضح أهميتها فى مقالة بعنوان « أبو الهول وتمثال مختار » (١٩٠) ، حيث كشف عن الالتباس فى المعنى الذى افترضه الناقد ، كمقصد لنشاط الفنان ، وبنى عليه حكمه على عمله الفنى . فقد قارن بين تمثال « نهضة مصر» *لمحمود مختار* ، وبين تمثال « أبى الهول » الرابض بجانب أهرام الفراعنه . ورأيه ان تمثال « مختار » على براعته لا شىء حين يقيسه المرء إلى أبى الهول الفرعونى - وهنا يقول : « فإن على هذا الوجه من الكآبة ، والجد والتشوف ، والصبر والجلال والنبل ماليس له شبه فى وجه الإنسان . وهو حجر ولكنه فيما يبدو للعين يفكر ، ينظر إلى الدنيا حوله ، ولكن نظرته تتخطاها إلى الفراغ الذى يلفها فى طياته ، وتتطلع إليه فيخيل إليك أنه يرد عينه إلى الماضى متجاوزا محيط الزمن ... ، ذلك أن فيه معنى من معانى الخلود. فقد رأى منف وطيبه وشاهد مجدهما وعاش ليبصر الخراب يعفى عليهما ، ويوكل بهما البوم والوطاويط ... ، فإن جلسة مريحة تقترن فى الذهن بمعنى الاستمرار ، وليس كذلك « النهوض » كما هو مصور فى تمثال مختار . والمرء خليق حين يعود إليه مرة بعد أخرى أن يحس أن لهذا الوضع مابعده .. إما أن يثب الى الأرض وإما أن يعود إلى الجثوم والراحة والسهوم مرة أخرى ، اما البقاء هكذا يوماً بعد يوم وشهرا فى اثر شهر ، وعاماً فى عقب عام ، فليس من السهل على العقل ان يأنس اليه ويقتنع به . إنى حين انظر الى التمثال لا أحس أنى قد رأيت كل شىء ، وقد أتوهم أنه سيثب عن القاعد ى الأرض . وهذه الفتاة المنصوبة إلى جانب أبى الهول لا أفهم معناها ولا أدرى لم يقيمها المثال هنا ، إذا كان المراد الرمز إلى أن مصر تنهض ، فإن أبا الهول بمفرده فحسب ، شاء ان يرمز إلى ذلك ... ، وليس فى وجه الفتاة أدنى التفات إلى الذى بجانبها إن صح أنها تريد ان توقظه . ام ترى المراد ان مصر الجديدة تحسر عن وجهها وتبرز للعالم معتمدة على مصر القديمة ، فإن كان هذا المقصود وأحر به ان يكون ، فإن رمز النهوض واليقظة هو

الفتاة لا أبو الهول · ولا داعى إذن لإقامة أبى الهول على رجليه مادام أن الناهضة سواه وأنه ليس الا تكأة ووسيلة للرمز إلى الاتصال بالماضى · وحينئذ يكون المعنى أتم وأقوم بأن يظل أبو الهول رابضاً على العهد به والفتاة حاسرة إلى جانبه»(١٩١)·

وقد فطن المثال « محمود مختار » إلى مافى نقد *المازنى* من تجاهل تأثيرات العمل الفنى ذاته ، وهو « تمثال النهضة » وإهماله لتحليل وتفسير معناه ، من خلال تفاعل الصور والأفكار ، التى يتضمنها بناء ذلك العمل · فإن « المعنى الرمزى » أو الفكرة التى استحوذت على *المازنى* ، وهو يتناول عمل *مختار* ، قد وصلت إلى حد أضعف من قدرته على الاتصال المباشر مع التمثال · فتمسك الناقد بفكرة معينة رغم كونها قد تكون لا صلة لها بالعمل الفنى ، إلا ان طغيانها على المهمة التفسيرية للنقد ، قد يعزل هذه الفكرة عن دلالة العمل ومعناه ككل ، مما يعوق تحقيق تناوله ، والحكم عليه بشكل متسق · وعلى الناقد ان يقبل حقيقة أنه من الجائز ان يكون للعمل الواحد أكثر من تفسير · ذلك ما أراد التعبير عنه عندما كتب رده على مقالة *المازنى* فى الجريدة نفسها (السياسة) فقال : « ان بهجة التهكم والمداعبة التى طبع بها الأستاذ حديثه عن التمثال مع صاحبه لتبعدنا بلا ريب عن ميدان الجدل النظرى الذاهب إلى ماوراء المادة فى مثل أحاديث أفلاطون ··· ، رمى الأستاذ المازنى فحدثه بسؤال عن المصرية الواقفة إلى جانب ابى الهول قائلا : وهل تعرف هذه السيدة ؟ فأجاب المحدث « إنها التمثال » ·· و أبو الهول - رمز المدنية الفرعونية ينهض ، والأمة المصرية واقفة إلى جانبه ، فخورة بماضيها المجيد يلألئها عزها الأزلى ، تنزع عن نفسها الستر وتظهر لشعوب الغرب التى ظلت محجوبة عنهم قرونا عديدة ، تلك هى نهضة مصر · وإن كل شىء فى التمثال ، كل إشارة ، كل وقفة ، كل وضع ، وإن حركة الذراعين وطيات الرداء ، أين ذلك كله ليساير تلك الفكرة السائدة الشاملة ويدلل عليها ، فكرة « نهضة مصر » ؟ التمثال كلا فى الحس

وفى المعنى – وانما التمثال – فى عالم النحت وفنه – يجب ان يكون كتلة ويجب أن يكون وحدة ... ، اننا إذا لاحظنا المثال فى تكوينه العقلى فإن موضوع عمله يجب أن يكون التمثال نفسه ، ... ، وهكذا يمكنك أن تضاعف الأمثلة كما تشاء وهى كلها تدل على ان التحفة الفنية رمز خارجى متسق ومتكأ جلى لآراء يكون الغرض منها أن توقظ فى أعماقنا فكرة الفن المستمرة ، التى تتصل حقيقتها الداخلية بعالم الآراء وحده . وهذا هو الذى يفسر اختلاف الأثر الذى يتركه عند الأفراد مشهد أبى هول .. الجيزة – والأستاذ *المازنى* ينظر اليه كأديب يضعه فى جو من أجواء رجال الأدب . وأنا أنظر إليه كنحات ، فهو عندى قد انتهى أن يكون عمل إنسان . إذ عمل الفتى فى تمثال الجيرة قد حل محله عمل الدهر المتوالى ، وإنما الدهر هو الذى يتسم عمل النحات ، وهو قد فقد معناه الأصلى الأول وليست قيمته إلا بما فى كتلته ولونه وهيكله ، حتى وتبره من قوة ... الواقع أن الفن لايصبح فناً حقا إلا اذا هو عرف كيف ينجو من الحقيقة فيصل إلى الخيال والهوى ، ... ثم هل لى أن أضيف إلى كل ماتقدم أن الذى يعنى الفن إنما هو مايثير فى النفس إحساساً ، لاتحد طبيعته ولاتدخل فى تقديره أية نظرية علمية ؟ !! » (١٩٢) .

بوسعنا أن نكشف عن مفهوم الجمال فى كتابات *سلامة موسى* فى مجال النقد الفنى ، فنجده قد استقى ذلك المفهوم من ظواهر الجمال فى « الطبيعة » و «الواقع». ومن اقواله أن « الجمال الطبيعى هو الركيزة الوحيدة لكل جمال فنى.»(١٩٣) وفى رأيه أن « جمال الطبيعة » ليس مجرد اسقاط من جانبنا نحوها ، بل يمكن التحقق منه بالتجربة ، مثلما نختبره على سبيل المثال فى استقامة النخيل واتساق غصونه ، وفى ألوان الزهر والطير . وهناك رأى آخر لسلامة موسى عن علاقة الفن بالغايات المادية ، فوجهه نظره أن الأشياء والموضوعات التى نشأت فى البداية لتحقيق ضرورة نفعية ، قد تتحول فتصبح فى ذاتها غايات جمالية . وهنا

يقدم لنا الأمثلة المختلفة ، ومنها صناعة الأوانى الخزفية التى نشأت كوسائل لتناول الأطعمة والسوائل ، ثم تحولت إلى موضوعات أصبح جمالها يغنى أحيانا عن ضرورة استعمالها . ومنها ايضا الأطباق التى نعلقها على الحوائط والتماثيل التى نستمتع برؤيتها كأعمال فنية جميلة ، رغم أنها كانت أيام الفراعنة تصنع من أجل أغراض البعث ، ومن أجل أن تهتدى اليها روح المتوفى . أما الخط العربى فهو مثال آخر لتحول الغايات النفعية إلى تحقيق أغراض جمالية وزخرفية نستمتع لرؤيتها ، وذلك من منطلق أنه كلما حققنا مستوى أعلى من التناسق فى أداء عمل ما فإن ذلك ضمان للارتفاع بمستوى الصنعة فيه إلى مستوى الفن الجميل .

ولسلامة موسى مقالات فى النقد تناولت مهمة التفسير والتحليل والحكم على أعمال فنانين معاصرين . فله مقالة فى المجلة الجديدة بعنوان « *أسعد عنايت* رسام مصرى نابغة » كتب فيها ان المتأمل لرسوم عنايت « يجد فيها فتنه تقترن إلى استغراب ودهشة ، فنحن نرى جمالا يبعث فى أنفسنا الافتتان بالصورة ولكننا عندما نتأملها نجد ان أصول الرسم ، كما تعلمناها غائبة بحيث يمكننا أن نقول : «هذا خطأ » و « هذا غير طبيعى » ، ولكى نوضح هذه الظاهرة نقول : أن لنا عقلاً وخيالا . ومنطق العقل هو العلم ، فمن العقل يستنبط الهندسة والرسم ، الذى يجرى على مقاييس مضبوطة تقاس بالمليمتر ، ولكن الفنون لاتنبع كلها من العقل . فإن معظم ما فيها وأحسن ما فيها يجرى على منطق العواطف ، وينبع من الخيال . هذا الخيال الذى نحلم به ويجرى خواطر سائبة مطلقة فى أوقات غفوتنا ، فنحن حين نتخيل أحد المناظر نتخيله على منطق العقل فنجرى على أصول العلم . وإنما نتخيله على مايشبه الحلم ونجرى فيه على منطق العواطف . فأنا حين أتخيل منظراً قمرياً ريفياً لا أتخيله على الأصول العلمية الهندسية ، وإنما اتخيله على أصول منطق العواطف . فهذا طائر يطير وهو صغير فى حقيقته ولكنه فى خيالى كبير .

وهذا زورق فى النيل تنبسط وراءه قرى وأشجار ، ولكنى عندما اتذكر المنظر لا أذكر منه سوى هذا الشراع العظيم الأبيض . ولذلك يجب على الرسام الذى يريد أن يرسم خيالى أن يكبر شأن الشراع والطائر وهنا يجد القارىء رسماً للحنو من السهل أن يجد فيه اغلاطا اذا هو تحرى الدقة العلمية ونظر بعين العقل . ولكنه يعجب أشد الإعجاب إذا نظر بعين الخيال . وهل يمكننا أن ننظر للأمومة والحنو إلا بعين الخيال ؟ » (١٩٤) .

يرى *سلامة موسى* أنه مهما اختلفت المعايير فى قياس الجمال ، فإن ذلك لايؤثر فى بصيرة النفس التى بقوة غريزتها تتذوق الجمال وتنجذب إليه ، فالجمال الإنسانى فى رأيه مغروس فى النفس ومطبوع فى الذهن ، فالصبى سيميز الجمال فى الناس قبل أن يميز الجمال والقبح فى الأشياء ، لأن صورة الجمال مطبوعة فى نفسه ، كما أن الطبيعة فى تطورها تسير نحو الجمال ، فهو أيضا مطبوع فى نفس الطبيعة . ويستند هنا *سلامة موسى* فى رأيه على الإنجليزى *هربرت سبنسر* الفيلسوف الذى من رأيه أن أذكى الناس أجملهم .

ويؤكد *سلامة موسى* على أهمية توثيق الرابطة بين الشكل والمضمون فى العمل الفنى فمن رأيه أن رسم الفنان لشخص ما لايكفى ، حتى يكسبه آراءه وذوقه ويكسوه بالمثل الأعلى الذى يؤمن به . وأى عمل فنى لايمكن أن يؤخذ على أنه صورة من الأصل ، أى من الموضوع فى الطبيعة ، وإنما يعامل على أنه مزيج من الموضوع فى الطبيعة ومن الصورة الذهنية ، التى تخيلها الفنان . اما الفنان الحقيقى فى مفهومه فهو ثمره الزمن الذى يعيش فيه وسلامة موسى يكتب فى ذلك يقول : « فرجل الفن قبل ٣٠٠ أو ٤٠٠ سنة كان يرى الجمال ممثلاً فى الوداعة والقداسة والسذاجة . وقد سجل ذلك كله فيما رسمه من رسوم ، ولكن رجل الفن

الأن لايمكنه أن يرى الجمال فى هذه الصفات ، لأن نفس المرأة قد تطورت ، كما أن نظرنا لها ورأينا فيها قد تطور ، فهى قد خرجت من البيت إلى عالم الأعمال والرياضة . فالمرأة الجميلة فى رأينا الآن ليست الساذجة الوديعة وإنما هى اليقظة المتنبهة التى اكتسبت بحياتها الخارجية شيئا من مزاج الرجال فى الجرأة والدرس والكد والرياضة »(١٩٥) .

كان *سلامة موسى* فى نقده وآرائه يشيد بمفاهيم الجمال عند فلاسفة الإغريق، وقد تمثل ذلك المفهوم فى مظاهر الفضيلة وربط بينه وبين معنى الخير ، كما ان لسلامة موسى كتابات متأثرا فيها بأفكار « *سانتيانا* » حتى أنه ردد العديد من هذه الأفكار فى كتابة « فى الحياة والأدب » . وعلى وجه العموم يمكن تحديد اتجاهه فى النقد الفنى فى محاولة الربط بين القيم « الأخلاقية » و القيم «الجمالية». ومايمكننا ان نؤكد عليه هنا هو ان الجمال عند هذا الكاتب لم يكن شيئا موضوعياً ، بل كان ظاهرة ذاتية ، ولذا فإن النفس الجميلة عنده هى القادرة على الاستمتاع بالحب . يقول فى ذلك : « إن علينا ان نربى أنفسنا على التفتيش عن الجمال ، ونقمعها عن الحقد والكراهية »(١٩٦) .

وكان *لسلامة موسى* موقف واجه به « نظرية الفن للفن » بالرفض ، فهو يعتبر أن النشاط الفنى هو بالضرورة نشاط إنسانى ، يهدف إلى تغيير الواقع ، من منطلق أن الجمال الطبيعى هو أساس كل جمال فنى ، وأن الجمــــال هو غايـــــة الطبيعة، غير أنه سرعان مايتعارض مع مثل هذه المفاهيم عندما يذكر فى مواقف أخرى أن « الواقع هو على الدوام أو فى أغلب الأحيان ناقص » (١٩٧) .

العقاد .. الجمال والحرية

يعد الأديب *عباس محمود العقاد* من رواد المفكرين الذين اهتموا فى كتاباتهم بقضايا الفن والفنانين . وهو أول من أطلق تسمية « الفنان » فى مقابل التسمية «فنى» وكان يهدف من ذلك إلى إعلاء قيمة هذا النشاط وأن يرفعه الى مستوى الإنشاء والخلق ، حيث إنه يمثل قيمة الوجدان الإنسانى .

كانت التسمية « فنى » قد استخدمها فلاسفة الإغريق والرومان ، امثال *أرسطو وكونتليان وجالينوس* . فلم تكن « نتيجة الفن » تعنيهم قدر « عملية الإنتاج». لذا نجدهم قد اهتموا بمهارة الفنان أكثر من اهتمامهم بالعمل الفنى ذاته. غير ان الفن من هذه الوجهة يقتصر على أن يكون أمراً معرفياً دون أن يعتمد على الخيال والحدس ، وهذا ما لم يقر به العقاد .

دافع العقاد عن إيمانه بدور الفن فى المجتمع ، ونادى بتوثيق الرابطة بينهما . وقد أفصح فى كتاباته عن ذوق سليم ومنهج نقدى واضح يستند إلى مفهوم فلسفى متسق ، ومعنى للجمال خاص . أما هذا المعنى « الجمالى » فيتحدد عنده بمدى ارتباطه بالحياة وبالفن . وفى كتابيه « المطالعات » و « مراجعات » يتكشف رأيه الذى ينادى بتوثيق الرابطة بين الفن والحياة . والشكل الجميل فى فلسفة العقاد هو ذلك الشكل الحى ، سواء فى الطبيعة أو فى الفن ، وهو أيضا الشكل الحر ، الذى بحريته يكسب الفن حيويته وروحه الطليقة ، سواء فى فن التصوير أو فى الموسيقى أو الشعر أو الرقص . تلك الحرية التى تؤكدها الإرادة والاختيار ، حرية الشكل دون التقيد بأغراض المنفعة ، التى تميز أعمال الصناعة والحرف النفعية عن الفنون الجميلة، هو أن الفنون الجميلة أكثر حرية . وبهذه الطريقة جعل العقاد من معنى الجمال ومفهوم الحرية شيئاً واحداً، فكان عصره هو عصر البحث عن

الطريق، عن الفكر الحر والنزوع الى عصر الطلاقة والتجريد ، وقد وجده فى «الفنون الجميلة » التى تشبع فينا حاسة الحرية وتتخطى بنا حدود الضرورة والحاجة.

إن معيار « الجمال فى الحياة » فى رأى العقاد « يتحقق فى تلاؤم العضو مع وظيفته . فهو يقول : « انه كلما كانت وظائف الحياة ظاهرة غير معاقة فى حركتها، كانت الأعضاء صحيحة حسنة الأداء ، وكان عمل الحياة بها سهلا ، وحريتها فيها أكمل . وكلما كان العضو مسهلا لعمل الحياة ، كان مؤديا لغرضه ، موضوعاً فى موضعه ، وكان مبرأ من النقص والعيب ، فهو العضو الذى يجاوب مطالب الحياة ، ويحقق لها حريتها ، وهو العضو الجميل » (١٩٨) .

ومن آراء« *العقاد* » أيضا أن الفن يعد جميلا بمقدار الصدق فيه ، والصدق فى الفن يتحقق إذا ماتوصل الفنان إلى تجسيد الجوهر الذى أراد التعبير عنه ، وذلك عن طريق تشكيلات محسوسة ، وهو يتحقق أيضا بقدر مراعاة أصول الأداء وأحكامه . أما معيار الصدق عند العقاد فيتعارض مع مبدأ البهرج والتكلف فى التعبير عن معانى النفس . فعلى الفنان ان يراعى البعد عن المباشرة ، بل يترك فى أعماله مجالاً لعمل الفكر ، حتى يسمح للمشاهد ببذل نوع من التأمل . *والعقاد* ينكر فى كتابه « ساعات بين الكتب » الفكرة التى تعتبر الفنون والآداب مجرد «كماليات » ، من منطلق ان كل من الصور والحلى قد وجدت مع الناس قبل أن يبرحوا الكهوف إلى العمار . وهنا يقول : « فليس مقياس الحياة هو أقل مانحتاج إليه ولا نعيش بغيره ، بل هو أرفع مانحتاج إليه وقد نعيش بغيره .. ولا معنى إذن لتسميتنا الفنون والآداب بالكماليات .. فالأمة بغير علم أمة جاهلة ولكنها قد تكون على جهلها وافية الخلق والشعور ، والأمة بغير صناعة أمة تعوزها أداة العمل ولكنها

على هذا قد تكون صحيحة الحس ، صحيحة التفكير، والأمة بغير تعبير أمة مهزولة أو مشرفة على الموت ، وكذلك تكون الأمم التى خلت من الفنون لأن الفنون تعبير الأمم عن الحياة » (١٩٩) .

يتصدى *العقاد* بآرائه لنظرية « الفن للفن » ، ويقف فى مواجهة المذاهب التجريدية من مبدأ أيمانه بانسانية الفن ، ولا يليق بالفن أن يتجرد من معانيه الإنسانية ، ولذا نجده ينتقد فى نشاط بعض الفنانين انتقاصة الإحساس الرقيق وخلوه من العاطفة الحية ، واعتماده على عمل العقل دون الوجدان . فالعقل فى رأى العقاد يختص بإكساب صور الفن القوة والإحكام بالإضافة إلى الثقة والأستادية ، إلا أنه لايعوض النقص فى « الصدق » الذى هو من مهام الوجدان . ودعوة *العقاد* لإطلاق الحرية فى الفن ، لايعنى تخلية عن التمسك بمبدأ القواعد ، فحتى «الطبيعة» فى مفهومه خاضعة لقانون ، ذلك يوضحه قوله : « فليس النشاط الفنى خروجا عن كل قاعدة ، أو انطلاقا فى فضاء مطلق ، ليس به أدنى مقاومة ، وإنما النشاط الفنى طلاقه نفس تحيل العوائق إلى وسائط ، وتتخذ من الضرورات أدوات للتحرر»(٢٠٠).

كان« *العقاد* » قد اعتبر تمثال « نهضة مصر » لمختار رمزاً لروح مصر الحديثة، وعملاً عبقريا يصل حاضرنا ومستقبلنا وماضينا ، رغم انه قبل أن يعلن عن رأيه هذا قد انتقد فى التمثال ما أسماه بالملامح « البطلمية » . وهناك رسم للفنان «*محمد حسن* » ، وهو من جيل الرواد « يصور » أرملة أمام قبر زوجها ، وقد أعجب به « العقاد » لما به من دلالات نفسية عميقة . وقد كتب عن ذلك يقول : « أنظر كيف اهتدى مصورها البارع إلى الوجه الوحيد الذى هو أجمع لمعانيها وأليق بموضوعها وأشبه بحظها من الوقار والجمال . » (٢٠١) ويشيد بمقدرة الفنان على جمع معانى الحزن التى أراد التعبير عنها فى ملامح الوجه دون إفراط فى استعراض

الإشارات المباشرة ... ، وأشاد ايضا بالطريقة التى جسد بها حركات النفس المعنوية دون مبالغة فى حركات الأجسام . إن مايهم « *العقاد* » هو المدلول النفسى أو الأدبى دون الأشكال والألوان ، والتى هى من العناصر الأساسية فى العمل الفنى. وذلك يرجع إلى روح الأديب التى تسكن فكره ووجدانه . وعندما تعرض العقاد لعقد مقارنات بين « الفن المصرى القديم » و « الفن الإغريقى » ، تميزت كتاباته فى ذلك بالوعى وبالنظرة الثاقبة حيث لايعتمد فى مثل هذه المقارنات علـــى مجرد الحدود الشكلية ، بل يتعداها ليصل إلى مناقشة الفلسفات والمفاهيم التى تقف ورائها .

احمد راسم - إثراء لغة النقد

وفى مقالة لأحمد *راسم* عن المصور محمود سعيد يقول : « وليس فنه مصريا لأنه احتذى طريقة القدماء ولا لأنه سجل على لوحاته مناظر مصرية معروفة ، وإنما يستمد مصريته من لون السماء والنيل ، ذلك اللون الخمرى الذى ينعكس من ضياء الأرض المغمورة بمائة ، ومن تلكم الأشعة الوضاءة المقرونة بتلك الألوان القاتمة التى لانجدها الا فى عيون عذارى الصعيد . إن هذه الألوان هى عينها التى تعلو وجوه النساء الوطنيات التى يتصدى « سعيد » لرسمها ، وهى نفس الألوان التى تتمثل فى تجاعيد شعورهن وعلى أهب اذرعهن .. ، وبينما يجذب فنه البعض بتلك القوة الخفية ، وذلك السحر الذى يسيل منه . « إن الجلال ... ، كامن فى ريشة سعيد... إنه كلما فكر فى إبراز صورة من الصور ، يبدأ بأن يراها فى نفسه أولا، ثم يتخيلها كاملة فى مجموعها مكسوة بالأشعة التى تملأ جوها الخاص ، ويخلع عليها فى داخل قلبه قبساً من روحه ... ، ثم يقذف به من قلبه فيخرج مطبوعاً بطابع روحه متأثراً بنور قلبه الذى يخالف نور الطبيعة ، ثم يستقر المنظر على اللوحة وهو بعيد عن النقل الفوتوغرافى قريب من الخيال الروحى . » ويستشهد

أحمد راسم فى مقاله برأى ناقد يدعى « *دومانى* » كان قد وصف صور « *سعيد* » بقوله : « ان مجهود سعيد هو نقل شعره للطبيعة بعد مروره على وحى قلبه وإلهام روحه » . ويختم مقالته بقوله : « إن جميع صوره تمتاز علاوة على إتقان معالجتها من الوجهة الفنية ، بأنها صورة تعكس على انظارنا أشباه أصحابها تماما ، حتى من الوجهة الخلقية . وإن جو جميع هذه الصور مشبع فى الوقت نفسه بروح المصور وشخصيته لدرجة أننا لا نستطيع ان ننسب هذه الصور لفنان غير سعيد »(٢٠٢).

النقاد الأجانب

هناك مجموعة من النقاد الأجانب قد اشتركوا فى حركة النقد المصرية الحديثة، أمثال «*موسكاتيللى* »و« *بوجلان* »و« *آيتين ميرييل* » . *أما ميرييل* فكان يتمتع بثقافة فنية واسعة ، ويكتب بالفرنسية فى مجلة « الأسبوع المصرية » ، أو «البروجرية » نقداً علمياً . وهو يقدر فى مقالاته الاتجاهات المعاصرة ويساند من يسير فى اتجاهها ، بينما يقف فى مواجهة المحاولات التى تنتهج الكلاسيكية وله أبحاث فى العمارة المصرية .

وقد استندت كتابات « *روبرت بلوم* »و« *موريك بران* » إلى معايير فى النقد قد اكتملت مقوماتها . وقد كشفت مقالاتهما ، وهى تعرض « الفن المعاصر » عن تحليلات واعية وتفسيرات على درجة من الوضوح ، استطاعت ان تبرز فيما تضمنتها أعمال هذا الفن ، مما أتاح حواراً بين جمهور المشاهدين وبين الفنانين والنقاد . وبدأت تنمو فى حركة النقد الفنى المعاصرة فى مصر اللغة المستحدثة والخاصة بمصطلحاتها . ولم تكن بالطبع هذه بالمهمة السهلة . وقد اخبرنا *طه حسين* عن مدى الصعوبة التى كان يواجهها الناقد فى هذه الآونة بقوله : « فنحن وإن كنا قد أخذنا الآن نتحدث عن الفن وندرسه وننظم له المعارض ونناقش ونصدر الأحكام ، إلا أن أمور الفن كانت غريبة من قبل على الشباب » .

وقفت « جماعة الخيال » وراء الدعوة إلى تحقيق « الأصالة » و« الصدق » فى التعبير الفنى ، مما كان يضفى على مضمون أفكارها سيادة « النزعة القومية» غير أن الدعوة لاستلهام « الفن المصرى القديم » فى لوحات وتماثيل تصور أحداثاً ومفاهيم معاصرة ، لم تحظ على مبدأ القبول دائما ، بل واجهتها معارضة . وانحصرت معظم الاعتراضات فى استحالة أن يصبح الماضى السحيق مصدراً لإلهام الفنان المعاصر ، وقد استبدل به الحاضر من حياتنا التى نعيشها اليوم .

كان *محمد حسين هيكل* ، من الكتاب الذين أيدوا الدعوة إلى استلهام التراث الفرعونى فى الفن المصرى الحديث . وقد كتب سنة ١٩٢٧ يرد على معارضيها بقوله : « عشرات المئات من السنين هذه ليست شيئا فى تاريخ النفس الإنسانية وتطورها ، وإذا كان بين مظاهر عيشنا ومظاهر عيش الأقدمين خلاف أكبر خلاف ، فإن روحنا وروح الأقدمين متقاربتان بل متفقتان فى الإنقباض والإنبساط والحسرة والألم . والمظاهر التصويرية لهذه المشاعر أكبر دليل على هذا . » (٢٠٣) وقد أكد *هيكل* فى كتاباته على أهمية دور الفن فى بعث الجديد من الصور القديمة . وقد برزت لديه هذه الفكرة أثناء استعراضه للتاريخ ، فقد عثر على مثال مشابه ، عندما استلهم فنانو عصر النهضة فى إيطاليا التراث الكلاسيكى القديم (الإغريقى ، والرومانى) . وقد أرادوا من ذلك إحياء صورة تعاليمه وقد أعجب *هيكل* بمحاولات *محمود سعيد* فى تحقيق مثل هذه الغايات وفى تفسير لأحد أعمال « سعيد » يقول : « لقد كانت الفكرة الأولى التى أدت إلى ارتباطى لأول ما شاهدت صورة « القديس يوحنا » إنها أثارت عندى ذكرى قديمة عزيزة على المصريين جميعا ، هى صورة « الزير سالم » و « أبوزيد الهلالى » .

وقصص الزير سالم والهلالى وأساطيرهما متصلة فى النفس البشرية بتاريخ مصر القديم إلى حد كبير . لذلك سرنى أن أرى الفن الحديث يتناول هذه الصور القديمة فيخلع عليها من جدة الشباب ما يرد إليها الحياة بعد أن كادت تندثر وتتلاشى وتترك عصرنا هـذا . . . ، وسـررت ورجوت أن يتناول البعث الحديث الجديد هذه الصورة القديمة »(٢٠٤) .

هكذا تعد قضية إرتباط الفن بالتراث القومى من القضايا التخصصية التى تبرز للناقد أثناء عملية تشكيل المعايير الفنية ، بل هى من أهمها . وقد وضع العديد من الفنانين نصب أعينهم هدف تحقيق « الأصالة » فى الفن بربط أعمالهم بتراث بلدهم . غير أنهم لم يعثروا فى كل المرات على الطريق الصحيح لتحقيق هذا الهدف . فمنهم من تناول قضية استيعاب التراث القومى بمفهوم لا يتعدى عمليات المحاكاة لنماذج الفن القديم ، أو الفنون الشعبية ، مقتصرين على الإهتمام بالجوانب الشكلية البحتة فيه ، دون التعمق فى جوهريهما وروحيهما مما هيأ لنمو عنصر الأسلوبية فى هذه النوعية من إنتاج الفنانين . فقد وقفوا على حدود قضايا القوالب والأشكال دون ما وراءهما ، وأغفلوا حقيقة أن الفن الأصيل يتطلب علاقة أكثر تفاعلاً وإبداعاً مع التراث .

أما فن النحات العظيم محمود مختار ، فكان نموذجا حقيقيا لاستيعاب التقاليد الفنية من التراث ، وقد تناول فى أعماله أفضل ما توصل إليه الفنان المصرى القديم ، من إنجازات فى مجال النحت الصرحى ، وابتدع فى ضوئها صورا ملهمة ، ومعاصرة فى نفس الوقت . أما التمثال الصرحى الضخم لأبى الهول الناهض والمرأة الكاشفة لوجهها (نهضة مصر) فيعبر بصورة رمزية عن وطن يعشق الحرية . وقد بزغت فكرته من مبدأ أن العالم من حولنا يعد مصدراً

للقيم التعبيرية والمعنوية فى الفن ، وإعتبار الإبداع الفنى ظاهرة اجتماعية . واستنادا إلى ذلك يكون بالإمكان التوصل إلى جوهر الفن العالمى الذى هو فى نفس الوقت نابع عن خصائص قومية . فبقدر التعبير الصادق فى تمثال « نهضة مصر » عن مبدأ قومى ووطنى ، بقدر ما هو عمل ارتقى إلى مستوى الفن العالمى .

الزيات . الجمال والصدق

قدم الأديب « *أحمد حسن الزيات* » فصولا ، كشفت عن تعمقه فى جوهر الثقافة الغربية ، وتضمنت موضوعات فى الفن وفى فلسفة الجمال . وفى دراسة له تهدف إلى تحديد مفهوم « الجمال » ، وخصائصه المميزة ، ومنها « القوة ، والوفرة ، والذكاء » . وقد صدر جزأها الأول فى كتابه « وحى الرسالة » يقول فيه : « ففى جمال الأسد القوة ، وفى جمال الطاووس الوفرة ، وفى جمال الإنسان الذكاء . ولا أقصد ذكاء الإنسان فى نفسه ، وإنما أقصد ذكاء الطبيعة فى تهيئته وتثقيفه . »(٢٠٥) . وخاصة القوة نلمحها فى جمال الأنهار والبحار والرياح والجبال مما يستحوذ على مدارك الحس . كما أن ما يروقنا فى الزهرة والفراش ، لهو وفرة ألوانهما وتعدد أشكالهما . وتلك هى خصائص الجمال الطبيعى ، أما «الذكاء » فيكشف عنه فى مظاهر « الترتيب والمواءمة والإنتظام » . وينسب هذه المظاهر إلى خاصية الجمال الصناعى ، الذى يتحدد بالأصول والقواعد . ولو أنه لابد للعمل الفنى من أن يتسم بالاسترسال والإلهام الحى ، حتى لا يفتقر إلى الحيوية أو يتحول إلى مجرد صنعة تتبع القواعد والأصول . فدور الذكاء يتحقق فى تجاوز الأصول والقواعد . و« إنما عظمة الفن أن يقوم الطبيعة ، وإنما براعة الفنان أن يزيد فى ترتيب صورها بالذكاء ، وفى تنويع تفاصيلها بالوفرة ، وفى بيان تعبيرها بالحياة ، وفى سلطان تأثيرها بالقوة ، وفى حقيقة وقائعها بالسحر الموهم والوشى الخادع »(٢٠٦) . ويعنى ذلك أن « الجمال الفنى » فى رأى «*الزيات*»

يفوق فى قوته ووفرته وذكائه « جمال الطبيعة » و « حين يستعين الفنان بالجمل النفاذة والصور الأخاذة، والظلال الرهيبة ، فإنه يجعل من الحوادث المؤلة والمناظر المحزنة والمواقف المؤثرة « تعبيرات فنية » تحمل من « التأثير » أكثر من كل ما تنطوى عليه مآسى الحياة وأحداث الواقع وصرف الزمان »(٢٠٧) . إلا أنه لا يصح للفنان أن يناقض الطبيعة، وإنما دوره أن يحسنها ويزينها بإتباع طريقتها ، وملاحظة تطورها . ففى الطبيعة الصدق والصراحة .وتأكيد « *الزيات* » على مبدأ الصدق فى التعبير ينطلق من إيمانه بأهمية دور البعد عن التصنع فـــى العمـــل الفنى. غير أنه فى نفس الوقت لا يغفل دور المهارة ، والصنعة ، فوصف الفنان لما لم ير ليس خروجاً فى رأيه وإنما الخيال الإبداعى لهو مصدر لكل نشاط فنى .

التمرد على التقاليد

هكذا رأينا كيف كانت قضية « النهضة » تشغل الفنانين والنقاد من جيل الرواد الأول من تاريخ الحركة الثقافية فى مصر الحديثة . بحثاً عما يصنع فى الفن « الاصالة » ويحقق الصدق فى التعبير . وعندما تبدد ظل « جماعة الخيال» التى أسسها *مختار* قام بديل عنها تجمع آخر تحت اسم « المحاولين » ، فإننا نجد هذه الجماعة (المحاولين) بمجلتها « ايفور » قد ظلت تنشر الثقافة الحديثة ، مدافعة عن حرية الفن ، ثم أعقبتها « جماعة الفن والحرية »وقد نشأت على يد أحد أعضاء « جماعة المحاولين » وهو *جورج حنين* . وقد تأسست جماعة « الفن والحرية» فى السنوات من ١٩٣٨ حتى ١٩٤٦ ، فكانت ميلاداً للتحول عن كثير من المفاهيم التى انتشرت فى عصر الرعيل الأول والتحول عن قضية النهضة ذاتها .

وضع *رمسيس يونان* فى سنة ١٩٣٨ مؤلفه « غاية الرسام العصرى » ، وقد عمل رئيسا لتحرير « المجلة الجديدة بعد *سلامه موسى* بين عامى ١٩٤٢ -

١٩٤٤ . ويمكن اعتباره الرائد الحقيقى للاتجاهات المستحدثة فى حركة الفن فى مصر المعاصرة – وقد فتح أمام الشباب الآفاق الجديدة فى ميادين الفن ، وكان بكلماته وأعماله يقف فى مواجهة النظرة « الواقعية المباشرة » فى الفن . وذلك الموقف كان انقلابا حقيقياً على مفاهيم الفن التى اعتنقها الجيل الذى سبقه . وقد كشف فى مؤلفه « غاية الرسام العصرى » وفى مقالاته فى مجلة « التطور » ثم فى « المجلة الجديدة » عن فكره المتدفق ، وعن حماسته للقضايا التى يدافع عنها .أما البيانات العنيفة والنشرات التى حررها لجماعة « الفن والحرية » فكانت سلسلة من التمردات فى مواجهة كل رؤية تقليدية .

غاية الرسام العصرى

عرفنا رمسيس *يونان* ناقداً ومحللا لأعمال الفن من خلال كتابه « غاية الرسام العصرى » – الذى تضمن معظم المفاهيم التى تبناها ودافع عنها فى نقده وإبداعه . كما احتوى على تعريف بالمدارس الفنية الحديثة ، ومنها «الوحشية» و«التكعيبية» و «السريالية» ، مما لم يكن معروفاً أو مألوفا للمثقفين المصريين من قبل. وقد جمع هذا الكتاب أحدث الآراء الفنية ، كأول دعوة للارتباط بالتيارات المستحدثة ، التى ظهرت فى أوربا ، فيما بعد « التأثيرية » وخاصة «الإتجاه السريالى » . وفى هذا الكتاب *ليونان* يقر بأنه « ما لم يخرج الرسام من ركنه المنعزل ، من برجه العاجى ليواجه هذا العالم ويختبر مشكلاته ، ويعانى معه أزماته النفسية ، فإنه لم يستطيع أن ينتج فنا معنوياً قويا .» (٢٠٨). غير أنه يرفض فى الرسم «التكعيبى» تحول الفنان إلى الفن الذى يدور حول نفسه ، واعتباره لهذا الفن بأنه أقرب إلى الفن الزخرفى ، منه إلى أى شىء آخر . أماموقفه من «السريالية » فيكشف عنه فى هذا الكتاب بقوله : إن مدرسة السيريالزم هى فى صميمها دعوة لثورة اجتماعية أخلاقية قبل أن تكون مذهباً فنيا »(٢٠٩) .

وكان جورج حنين قد قام بتأسيس مجلة « الفن والحرية » حيث قبل دعوة *اندرية* بريتون في بيانه من أجل الفن الثورى المستقل - الذى وقع عليه مع «دييجو *ريفيرا* في المكسيك عام ١٩٣٨ ، ومساندة لنداء « بريتون ». هكذا قامت المجلة بنشر بيان « *السرياليين* » دعوة للشباب من فنانى مصر لكى يظهروا شخصياتهم فى فنهم · وفى المعرض الأول (١٩٤٠) لجماعة الفن والحرية وزع بيان يقول : « الحلم- الرموز - المصادفة . هذه الكلمات لا تكون بأى شكل قانونا فنيا سبق تكوينه ... إن كل كلمة من هـــــذه الكلمـــات يجــب أن تكـــون منبعا لمتواليات خبرية هائلة لمضخات تبعث على الذهول ، وهى أيضا التى يحمل سرها الفنان الحر وحده - إن إعادة الرغبة بكل ما فيها من قوة ، وإعادة الجنون بقوته عمــــل سلبى »(٢١٠) وقد أحدث هذا المعرض ضجة - ووزعت البيانات بالآلاف لاجتذاب الجمهور .

كانت بيانات « جماعة الفن والحرية» إيذانا بميلاد « الحركة السريالية » فى مصر فى مواجهة الأساليب التقليدية فى مجالى علم الجمال والفن وتعاليمهما . غير أن السريالية فى رأى *بدرالدين أبوغازى* ليست إلا مجرد « تمرد وهروب تلقى فى جو الحروب والإرهاب والعسف منطلقها » (٢١١) ويعد ظهور السريالية فى مصر صدى « للمعرض السريالى الدولى » « الذى أقيم عام ١٩٣٨ » أثناء الحرب العالمية الثانية .

العقاد والمذاهب المستحدثة

وقد هاجم « عباس العقاد» « السريالية » ، وأيضا الادعاء بتصوير الوعى الباطن ، وفى أحد مقالاته يقول : « إن السريالية وما إليها من تلك التقليعات هى

من قبيل عمائم الأمريكيات فى العصر الحاضر ، فالسريالية الفنية اليوم هى على الأقل عاشرة الموضوعات التى ظهرت قبلها بعد الحرب العالمية الأولى . فلا فرق بين التكعيبية الهوجاء أو الوحشية أو النقطية أو العرضية أو التعبيرية أو اللاتعبيرية أو التأثيرية الجديدة أو اللاتأثيرية ، أو أية كلمة تتبعها الياء والتاء ، من صيغ المذهبية .» (٢١٢) فهو لا يرى فى هذا الإتجاه أى تطور ، لما فيه من طابع التقلب وتعمد الغرابة والمخالفة . فالفن الصادق فى « استواء القواعد » ، و« المقاييس » وفى « استقامة البناء » ، وليس فى اضطراب المعانى والرموز . كما يرى *العقاد* أهمية الفن كضرورة اجتماعية .

وكان العقاد فى مناسبة سابقة ، عندما كتب عن المعرض الفرنسى ، الذى أقيم فى القاهرة سنة ١٩٢٨ مقالة بعنوان « فن التصوير بين القديم والحديث » ، قد قدم وجهة نظره فى الأعمال الفرنسية المعاصرة ، وهى فى رأيه تعكس ما وصلت اليه « الفنون الحديثة » من نقص فى الأستاذية ، وهبوط إلى مستوى الضعف ، بل إلى الشذوذ إذا ما قارناها بالفن قبل مائة سنة . و« *العقاد* » يرجع هذه الإتجاهات الحديثة فى الفن الفرنسى إلى رغبة الفنانين فى تحقيق التميز ، لمجرد التوصل إلى ما هو متفرد ، وغير معتاد ، وليس بغية التعبير عن الحقيقة . وفى ذلك يكتب : « إنما هم يحرفون الأشكال والألوان لتدل عليهم وتؤخذ عند النظر أليها مأخذ العلامة الشخصية التى ينفردون بها ... ، والإحساسية فى هذه الحالة هى مجرد المخالفة للآخرين ، على نمط يستطيع به كل من يبغى الخلاف والشذوذ»(٢١٣) . وهو هنا يصف المذهب الانطباعى ، أو غيره من المذاهب المستحدثة على أنها مجرد تقاليد شاذة ، تهدف إلى مجرد تحقيق تميز أو فرادة أسلوبية ، بين الإتجاهات الأخرى . حيث أن *العقاد* يرفض مبدأ التمادى فى إظهار الحداثة مما يشبه الفن بأعمال البهلوانية ، ويطلب من الفنانين أن يحافظوا

على تقاليد فن الأساتذة العظماء ، وعلى الأحكام التى تبنى الأعمال الأصلية والتى تتبع تعاليم واضحة فى النقد ، مما يضمن صدق العمل .غير أن موقف *العقاد* هذا تجاه الاتجاهات المستحدثة فى الفن ، لايعنى دفاعه عن التقليدية أو عن مبدأ المحاكاة والوظيفة التسجيلية للفن ، بل هو يؤمن بأهمية البحث عما وراء الأشكال الظاهرة أمامنا ، سواء فى الطبيعة أو فى العمل الفنى . فالعمل الفنى ليس مجرد موضوع بعينه ، بل هو الموضوع من خلال الإحساس الداخلى لفنان بعينه . كما ان العمل الفنى هو جوهر ومعنى فى شكل .

وقد ظل *العقاد* ينتقد « المذهب السريالى » منذ الذى كتبه فى مؤلفه «أنا»، حتى مقاله فى جريدة الأخبار ، الذى نشر فى ٣٠ من يناير عام ١٩٦٣ ، حيث يقف ضد الادعاء بتصوير السريالية لعالم اللاوعى والعقل الباطن ، ويعتبرها هى وأى فن يصاغ تسميته « بالمذهبية » مجرد « موضة » . ومنطق العقاد فى إنكاره للاتجاهات المستحدثة وخاصة السريالية ينبع من إيمان بأهمية دور الفهم ، والبعد عن اضطراب المعانى ، بالإضافة إلى عامل الوضوح فى البناء الفنى أو فى التكوين . أما مناداته باتباع التعاليم والقواعد المستقاة من الأعمال الفنية العظيمة، فترجع إلى رأيه الذى يقول إن مايعجبنا فى الشكل ليس إلا قدرته على الإيحاء بالمعنى . وإعجابنا فى الفن ينحصر فى إمكاناته تخطى مجرد التسجيل ، والتوصيل فيه إلى تحقيق التآلف بين أشكال الطبيعة وموضوعاتها ، وبين أحلام الفنان . والعقاد يرفض أيضا الوصف المحسوس الذى يصل بالفن إلى حدود الحماقة ، وذلك وبالأخص عندما يخلو من المعنى .

ورغم مايبدو فى مواقف *العقاد* فى النقد من اتساق المفاهيم ، حيث قد بنيت على أساس مبدأ توثيق الرابطة بين الشكل والمعنى المقصود ، وتحقيق الصدق فى التعبير ، فإنه قد وقع فى تناقض مع مواقفه ومبادئه عندما طلب من صديقه

المصور *صلاح طاهر* أن يرسم له لوحة – على إثر أزمة عاطفية كان قد مر بها، وخلاصة الطلب أن يتناول « فكرة » ويعالجها بسطحية ومباشرة ، بطريقة لاتتفق مع الأغراض الإبداعية فى الفن . أما موقفه من الأساليب التى أطلق عليها «الإحساسية » بأنها كل فن يخرج عن القواعد ويجزىء فى الشكل ، أو يحرفه شذوذاً عن الأصول والتعاليم التقليدية ، مثل « المستقبلية » أو « التعبيرية » و «الوحشية » ، فقد وصفها بكونها مجرد تسلية للعين ، وتحول عن دور الفن كلغة إنسانية ، واستبداله بلغة الألغاز التى تنبع من عنديات الفنان وحده فلا تلقى فهما عند من يشاهدها .

رمسيس يونان فى مواجهة المذهب الواقعى

كان« *رمسيس يونان* » مأخوذا بفكرة « التقدم » من منطلق اللحاق بالثقافة الغربية ، فاختار طريق الدعوة إلى الابتكار والفردية . أما نزعته الفردية الحالمة فكانت تطمح الى الوقوف على مستوى الجمهور الفرنسى . أما عن بيانه « يحيا الفن المنحط » فقد تعاطف معه من الفنانين والنقاد الشباب ، من يؤمنون بفكرة «التقدمية » ، ويؤكد *رمسيس يونان* على مبدأ اعتبار الأسلوب السريالى طريقة للتعبير عن مشكلات العصر ، بل يدعى بأن هذه المدرسة ثورة اجتماعية أخلاقية غير ان قلة محدودة تماماً هى التى ارتادت معرضهم الذى أقيم فى قاعة «الليسية فرانسيه » ، من النوعية التى تقرأ أشعار الجماعة التى تكتب بالفرنسية .أما «النقد الموضوعى » فى مفهوم « *يونان* » فيعنى تناول العمل الفنى فى ذاته ، بعالمه الخاص – ويصف هذا العالم الخاص بأنه « العالم الآخر » بقوله : هذا « العالم الخاص » وبلغته التشكيلية ، دون أن يقحم عليه مفهوماً من عالم غير عالم الفن ، ولا حتى من عالم للفن غير عالمنا الحاضر » (٢١٤) .

انتقد « *توفيق الحكيم* » تجرد الفن الحديث من المضمون الإنسانى ، والواقع الذى نعيشه • وقد كتب فى مؤلفه « زهرة العمر » يقول : « قد يكون فى المودرنزم بعض جمال ، ولكن ذلك لن يدعونى مطلقا إلى النداء بسقوط « رافاييل » و «لافونتين » و « بتهوفن » من أجل ثورة تنادى بها طائفة تحاول بأى ثمن الإتيان بجديد •» (٢١٥) ولكنه سرعان مايتصالح مع مثل هذه المذاهب المستحدثة ، ويعبر عن إعجابه بها ، حيث يدعى أنه قد كشف فيها عن « أصالة » ، وهنا يقول : إن أثر مصر القديمة ظاهر فى العمارات الحديثة والنحت الحديث • بل إن الامعان فى طلب الفن الفطرى وصل إلى حد استلهام فن الزنوج • إن اثر الفن الزنجى واضح فى التصوير الحديث والموسيقى الحديثة والرقص الحديث » (٢١٦) •

ولو أن النظرة التى تبنتها الاتجاهات الذاتية فى الفن لتنكر العالم الحقيقى ، وتتمسك بالمفاهيم الخيالية عن « الحرية » و « الحداثة » ، لتبرير حالات العزلة والإغلاق ، فى أداء تعبير فنهم عن المعانى الغامضة • ذلك ما لاحظناه فى العديد من المذاهب المتناهية فى الفردية والغرابة ، والتى انتشرت فى الغرب – فى القرن العشرين ، فى إطار مفاهيم التجريد ، واللامعقول والاوتوماتية ، والرمزية المغلقة • كل هذه الاتجاهات كانت تنزع إلى فكرة تخطى الواقع الموضوعى ، بحجة الثورة على الأكاديمية أو التطلع الى حرية التعبير ، وانطلاق اللاوعى ، أو الهروب بعيدا عن الواقع او الوعى فى محاولة لاختلاق « عالم من عنديات الفنان » •

لقد عملت جماعة « الفن والحرية » على نشر تلك المبادىء وأخذت على عاتقها مهمة نقلها للأجيال التى تبعتها من الفنانين والنقاد المصريين • غير أن الصراع الفكرى الذى خاضته جماعة « الفن والحرية » ، متمثلا فى كتابات وفن « يونان » ، كان من أجل « حرية » رومانسية •

أثناء دراسة الكاتب *توفيق الحكيم* بباريس ، أتيحت له الفرصة للوقوف على شتى أنواع الفنون وبمختلف اتجاهاتها ، وقد كتب رأيه فى المذهب التكعيبى ، الذى ذاعت شهرته فى أوروبا كاتجاه مستحدث فى الفن ٠ وقد ورد رأيه فى مؤلفه « فن الأدب » عندما قال : « كان « الكوبزم » فى التصوير هو « موضة » باريس فى ذلك الحين (يقصد إبان أحداث الحرب العالمية الأولى ومابعدها) يتحدث الناس فيه حديث العارفين ، واغلبهم لايعرف عنه شيئا ، ولكنك لم تصادف واحدا لايقول لك : «الكوبزم » طبعا أحبه ٠٠٠ « الكوبزم » هذا شيء جميل جدا ٠٠٠ دعك من كل أنواع التصوير – تلك أشياء عتيقة – ولكن « الكوبزم » ، وكان هذا مصدر عذابى ، لطالما وقفت الساعات والأيام ، أتامل لوحات هذا « الكوبزم » وأضرب رأسى بيدى لأفقه ما فيها من جمال ، وأتهم نفسى بالجهل تارة ، وبالغباوة تارة أخرى وبموت الشعور تارة ، ثم اتحامل على ذهنى المسكين ، أرغمه على فهم أسرار الإبداع فى هذه اللوحات ، التى تصور (مثلثات) و (دوائر) و (مكعبات) و (مربعات) ، داخل بعضها فى بعض ، وقد صبغت بالأحمر (الكابى) والأزرق الزاهى ، والأصفر الفاقع ٠٠٠ ثم أخرج من قاعات تلك المعارض الفنية أقول مع القائلين «جمال ٠٠٠ ابداع ٠٠٠ عبقرية) ٠٠!!! »٠

وعندما تقابل « *الحكيم* » مع المصور « *أوتو* » فى أحد مقاهى « مونمارتر » سأله عن رأيه فى الفنانين : « *فيرونيز* ، *وفان دايك* ، وكورو ، *وبوسان* ، *وديلاكروا* »، فوصف الأول بأنه مجرد رسام تراجيديات على الكرتون والقماش ، والثانى مصور مشاهد مؤثرة بالألم لا دخل لها بالتصوير ، أما الثالث (كورو) فهو شاعر ، والرابع (*بوسان*) « نحات » وليس مصورا – وأما الأخير (*ديلاكروا*) فهو « *أديب*»٠ أما عندما جاء دور التحدث عن المدرسة التكعيبية ، وإعطاء رأيه فيها فإننا نجده يجيب: « أما الكوبزم » فهو التصوير نفسه ٠ هو كل التصوير ، هو حقيقة التصوير ،

التصوير فى مذهبنا فن يجب أن يستقل بوسيلته ، عن كل وسائل الفنون الأخرى ، فلا ينبغى أن يرتكن على موضوع ، لأن الموضوع من مستلزمات فن الشعر . ولا يقوم على شخصيات .. ، لأن ذلك من مقومات فن الرواية ، ولا أن يستند إلى بناء، لأن هذا من ضرورات فن العمارة ، ولا أن يحاكى الأجسام الآدمية ، لأن هذا من فن النحت ، ولا أن يعبر عن مشاعر عاطفية ، لأن هذا من فن الموسيقى ... ، إن المصور « *سيزان* » له طريقته فى تصوير التفاح ، وقد أثارت طريقته جدلا واهتماما فى حينه ولكنك تسألنى عن طريقة « الكوبزم » ... طريقة عملية ما فى ذلك شك... ، ولكن لا داعى لمعرفة تصوير التفاح ... التصوير هو « الكوبزم »(٢١٧).

اما عندما كتب « *الحكيم* » لصديقه *أندريه* ، ليعبر له عن إعجابه بالفنون الحديثة قال : « وتسألنى بعد ذلك لماذا أحب « المودرنزم » أليس لأنه اقرب الفنون إلى الخروج على المتبع المألوف ؟ لقد قالها أحد النقاد الحاقدين على هذا الفن الحديث . إن أهل هذا الفن يأتون كل سخيف مهجور بحجة حرية الابتداع والتفنن فى الأبتكار . الواقع أنى ماوجدت فى هؤلاء ، فقط مأواى ومعقلى ، بل وجدت كل طبيعتى وماتنطوى عليه من حمق وجنون . لقد وجدت على الأقل سنداً وأساساً لرغبتى المحرقة فى الخروج على ما أسميه « المنطق العام .» (٢١٨) لقد وجد «توفيق *الحكيم* » فى الفن الحديث ما يهمه فى الفن وهو حب الانسجام والولع بالأشكال ، وجده فى اتساق الخطوط وتناسب التكوين ، والبناء الفنى الذهنى ، ومايعنيه فى النهاية « المدركات الحسية » ، وذلك مايميز أنواع التصوير «الخالص»، والتى تتخذ من « فن الموسيقى » أنموذجا لها . فقيمة الفن بالنسبة لهذه النوعية من النقد تنحصر فى العناصر الفنية البحتة ، التى تشكل ذلك العمل الفنى - أى الخط ، والكتلة ، والسطح واللون ، والتى تكون البناء الشكلى الذى يستخدم فى وصفه ألفاظاً « مثل » الإيقاع » و« الانسجام » و« التوازن » .

ومهمة الناقد فى هذه الحالة تقتضى التركيز على الأساليب التكنيكية والتحليل الشكلى ، المرتبط بالعمل ارتباطا وثيقا . فهذا النقد لاتشغله المعرفة « السياقية » المتصلة لا بالعمل أو الفنان . رغم أهمية تاريخ حياة الفنان ، ومشكلات مجتمعه ومضمون حضارته كعناصر أساسية تدخل ضمن تفسير الفن .

كشف « *توفيق الحكيم* » عن الذى يعنيه بـ « الجمال فى الفن » و « الجمال فى الطبيعة » عندما كتب يقول : « إن العقل فى فن التصوير ليس فى الرأس بقدر ما هو فى العين .. العين النهمة التى تبصر وكأنها تغترف وتلتهم ، تلك عين المصور المبدع . والتصوير فن حسى أكثر مما هو فن ذهنى ... ، الحقيقة أن الفنان المصور يجب ان تكون حواسه المادية وعلى الأخص حاسة البصر متيقظة لألوان الطبيعة إلى حد النهم الوحشى . الفنان النابض بالحياة إما أن يكون متيقظ الحاسة إلى حد الوحشية أو متيقظ الروح إلى حد الصوفية » (٢١٩) .

كتب « *الحكيم* » فى مؤلفه « تحت شمس الفكر » (نشر أول مرة عام ١٩٤١) يقول : « لقد انقضت الغاية من تشييد الأهرام ، وفنيت الغاية من بناء البارثينون . دفن الموتى أو عبادة الآلهة الغابرين غاية قد ماتت ، وبقى أسلوب الفن وحده خالدا فى الأهرام والبارثينون ... ، خدمة الإنسانية غاية العلم فى نظر البسطاء ، ولو سئل عالم فى ذلك لأبتسم ، مالى وللإنسانية ؟! ... انما أنا أبحث عن سر أسلوب الصانع الأعظم انما هو لذه البحث فى ذاتها .. انما هو طريقة البحث وأسلوبه ... ، الأسلوب إذن هو محور النقد كما هو عماد الخلق . » (٢٢٠) . فهو إذن يؤكد على أسلوب الصنعة فى الفن ، كغاية للفن بغض النظر عن أى غاية أخرى . ومعنى الفن عنده ينحصر فى وسيلته . فالفن عندما يخدم غاية أخرى « غير الأسلوب » يفقد قيمته . ومن هنا نجده يصر على التمسك « بالفردية » - كأساس كل الفنون .

والحكيم يرد على دعوى الإصلاح ومفهوم الالتزام بقوله : « كلا لا ينبغى أن نملى على الفن اتجاها بعينه . ولايجوز لنا ان نوصيه بارتداء لباس الحكمة الرزينة أو رداء الإصلاح الوقور ، إلا ان يشاء هو ويرضى. » (٢٢١) ويؤكد على دور الحرية فى الفن كما أكد عليها من قبل « العقاد » ، من مبدأ « أن مايجعل من الإنسان إنسانا إنما هو الفردية أو الحرية ، لا الوعى الاجتماعى أو التفكير بعقلية الجماعة»(٢٢٢).

رمسيس يونان . غاية التحوير

أما *رمسيس يونان* فيبرر فكرة التحوير فى الفن على أنها قديمة قدم الفن ، كما أن غايتها لم تتغير ، فمازالت فى رأيه أن هذه الغاية التعبير عن فكرة أو معنى أو شعور خاص ، أما الذى تغير فهو فقط تلك المعانى والمشاعر تبعاً لتبدل حاجات الإنسان النفسية ، كما تغير أيضا مدى هذا التحوير حتى ليبدو عند التأمل السطحى تشويها . وقد كتب فى ذلك يقول : « بين الاستقبالية » التى تحاول التعبير عن الحركة والزمن (البعد الرابع) والسريالزم التى تمثل خيالات العقل الباطن . أو بين المكعبية التى تتخذ جمال التصميم والتشييد غايتها الكبرى والتعبيرية التى تهمل مظاهر الأشياء وترمى إلى تصوير شعورنا بها ... إثارة الانفعال .. ، هذا الانفعال فى ذاته شىء مبهم ... ، ولكن الفنان العصرى يتعلق به ويلح فى تأكيد وجوده ، منفصلا عن الانفعالين الجنسى والدينى ... اى أنه لايعتبر الفن تابعاً للطبيعة بل هو مخلوق جديد له صفاته وجماله المميز « وكما أن الزهرة (جزء من الطبيعة) جميلة لا لأنها تشبه شيئا آخر بل لأن من صفاتها الذاتية أنها جميلة ، كذلك العمل الفنى ... والزهرة هى النتيجة المنظورة لعدد لايحصى من عمليات معقدة تجرى فى الأرض والهواء كذلك العمل الفنى هو نتيجة تفاعلات غريبة فى الذهن الإنسانى » (٢٢٣) .

من أهم المفاهيم أو النظريات التى يستند إليها النقاد فى دفاعهم عن أحقية سيادة « المذاهب التجريدية » ضمن الأتجاهات الفنية الحديثة مايرجع إلى فلسفات « ذاتية » حديثة منها : « البرجماتية » و « الفرويدية » ومعظم هؤلاء النقاد يحدثوننا بثقة عن العلاقة الوثيقة التى تربط « الفن التجريدى » بالعلوم الحديثة ، حيث كان العلم فى تصورهم تعميمات مجردة ليس الا ، منفصلة عن عالم الأشياء المادية ٠ ونجدهم يزعمون الرابطة الوثيقة بين « الفن التجريدى » وعالم الكائنات غير المنظورة ، الذى كشفت عنه الأجهزة الميكروسكوبية ٠ ولذا فهم يدعون بأن كل وسائط الشكل المعتادة قد « تفسخت » مما أعطى لهم الحق فى الإلقاء بمظاهر الأشكال المادية فى الواقع الظاهرى الملموس ٠ أما الفكرة الأكثر رواجا فى الدفاع عن التجريدية فهى أنها وليدة « حرية الإبداع » ٠ ففى رأى أصحاب النقد الذى يتبنى المذاهب « المودرنية » أنه بدون هذه « الحرية » لا وجود للفن ، من مبدأ ان حرية الفنان هى حرية بدون قيود ، وحرية كل شىء ٠ مما يبرر كل نزعة شكلية وكل خروج على تعاليم الفن الحقيقية ، فعندما يكون الفنان بهذه الصورة « حراً تماما » ، عليه إذن آن يستجيب لنداء « باطنه » ولالتزامه « الذاتى » ٠ وقد استخدمت الأفكار الفرويدية وأسانيدها للدفاع ايضا عن الاتجاهات «التجريدية » ، مثلما هيأت لمفاهيم « السريالية » ٠ فقد أظهرت الفنان التجريدى على أنه « أصدق فنان » ، فهو الذى ينقل إلى المشاهد كل مالا يخضع لمراقبة الوعى ، ومن هنا سيبدو فناناً « أكثر حرية » ٠

تأكيد معالم الصورة

كان مشوار حركة النقد الفنى التى واكبت تطور الحركة الفنية فى مصر ، منذ نشأتها فى أوائل القرن الحالى ، قد بدأت نهضته مع ميلاد الوعى القومى بأمجاد الماضى ، المتمثل فى حضارة مصر القديمة ، ومع إيقاظ الشخصية المستقلة ٠

وانطلقت الدعاية للفن من مبدأ المزج بين حضارتى الشرق والغرب بطريقة توفيقية ، فشجعت المحاولات الأولى لجيل الرواد ، الذين أفلتوا من قيود التعاليم الأكاديمية التقليدية ، التى روج لها المعلمون الأجانب فى مدرسة الفنون الجميلة ، فى أول عهدها ، ووقف النقاد الوطنيون وكان معظمهم من الأدباء أو الفنانين أنفسهم بجانب الأفكار التى تدعو إلى الربط بين الفنون المعاصرة والفنون القديمة ، والتأكيد على الملامح القومية فى الفن . وظهرت الحاجة الحقيقية إلى دور الناقد الفنى ، كى يقيم آثار الفن فى وقت اختلفت فيه الآراء حول تحديد مفاهيم « الجمال » و «الصدق » فى التعبير ، والأصالة و « الحرية » وعلاقة الفن بالمجتمع أو بالأخلاق ، مما آثار الجدل وتعددت النظرات إلى الفن . ثم سرعان ماتفتحت الحركة الفنية فى مصر على فنون الغرب الحديثة ، وتلاحقت على مسار حركة النقد ، قبل نهاية الثلاثينيات من القرن الحالى النزعات المختلفة فى الفن وفى النقد ، فتحول الفنانون إلى البحث عن السمات الجديدة .. فانعكست أفكار وأساليب « *سلفادور دالى*» « *وماكس أرنست* » و « *بول دلفو* » على النشاط الفنى فى هذه الفترة من تاريخ الحركة النقدية فى مصر . وتأكدت ظاهرة التمرد على الأساليب الأكاديمية والانطباعية ، فواجه النقاد الإسراف من غالبية الفنانين فى اتجاههم نحو عالم الإغراب وأصاب بعض النقاد القلق على مصير الفن المصرى المعاصر . وقد تحول النقاد فى هذه الفترة إلى الترويج لمبادىء « الحرية » فى التعبير ، والبحث عن آثار العقل الباطن فى الفن، فتبنوا المذاهب السريالية والتجريدية .

هكذا تحددت لنا معالم المشوار الذى سارت فيه حركة النقد الفنى ، منذ نشأة الحركة الفنية الحديثة ، فى مصر حتى نهاية الأربعينيات وقد برز خلاله اتجاهان اساسيان : الأول : يستند إلى مفاهيم « الأصالة » و « القومية » ، ويؤمن بالفن كقوة ثقافية لها صفة اجتماعية تعمل على رفع مستوى وعى ومشاعر الجماهير . والثانى : معنى « بالحداثة » و « الحرية » و « عالم اللاوعى » ، ويستقى معاييره من

مبادىء المودرنية الغربية ، ونظريات الفن للفن . وقد جرى صراع فكرى ونشأت المحاورات والمناظرات على صحفات الكتب وفى المجلات والصحف ، بل واتخذت احيانا شكل البيانات ، بين هذين المذهبين فى النقد . ورغم ذلك فبنهاية الأربعينات تأكدت سيادة المذهب الذى يتبنى الدعوة لمفاهيم « الحداثة » و« الحرية » فى مجال الفن . وكان فى ذلك الوقت قد انصرف القطاع الأكبر من الفنانين للبحث عن الجديد ، فى عالم التجريد .



الهـــوامش

١ - Clive Bell: Art, Chatto and Windus, P. 15.

٢ - زكريا ابراهيـــــم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، ص ٣٥ ، ٣٦ .

٣ - عبد الرؤوف برجاوى : فصول فى علم الجمال ، ص ٢٢ .

٤ - شـــــــارل لالو : مبادىء علم الجمال ، ترجمة مصطفى ماهر ، ص٧٠ .

٥ - الكلاسيكية القديمة لفنون الإغريق والرومان ، وكلاسيكية عصر النهضة ، والكلاسيكية الجديدة لأوائل القرن التاسع عشر .

٧ - Jean-Luc Daval: Modern Art, The Decisive years 1884-1914, P. 186.

٨ - Piet Mondrian: On Modern Art, P. 33.

٩ - Jean-Luc Daval: Modern Art, P. 186.

١٠ - Marion Milner: On Not Being Able to Paint.

١١ - Jean- Luc Daval : Modern Art, P. 207

١٢ - م . الباتـــوف : التكوين فى فن التصوير (باللغة الروسية) ، ص ٦ .

١٣ - المرجع السابق : ص ٦ .

١٤ - جون ديــــوى : الفن خبرة ، ترجمة زكريا ابراهيم ، ص ٢٤٨ .

١٥ - أ. كوتوفــــا : من معايير التكوين ، مقال فى مجلة اسكوستفا (باللغة الروسية) ، العدد ١٠ ، (ص ٥٨ - ٦٦) ، ١٩٦٢ .

١٦ – Rudolf Arnheim: Art and Visual Perception, P. 347.

١٧ – الكسندر اليوت : آفاق الفن ، ترجمة جبر ابراهيم جبرا ، ص ١٠٤ ٠

١٨ – هنرى لوفافـــر : علم الجمال ، ترجمة محمد عيتانى ، ص ١١٧ ٠

١٩ – إروين إدمـــان : الفنون والإنسان ، ص ٨٨ ٠

٢٠ – جان برتليمى : بحث فى علم الجمال ، ترجمة أنور عبد العزيز ، ص ١٧٨ ٠
(مقتبس من مذكرات ديلاكروا ، ١١ ابريل ، سنة ١٨٢٤)٠

٢١ – جيروم ستولنيتز : النقد الفنى ، ترجمة فؤاد زكريا ، ص ٣٣٤ ٠

٢٢ – كاجــــــــان :الفن والإستقبال الفنى ، ص ٤٨ ، ٤٩ ٠

٢٣ – جيروم ستولنيتر : النقد الفنى ، ص ١٥٢ ٠

٢٤ – جان برتليمــــى : بحث فى علم الجمال ، ص ١٨٦ ، ١٨٧ ٠

٢٥ – Sara Cornell: Art, A History of Changing style, P. 408.

٢٦ – جان برتليمــــى : بحث فى علم الجمال ، ص ١٨٨ ٠

٢٧ – إرنست فيشــــر : ضرورة الفن ، ترجمة اسعد حليم ، ص ١٦٤ ٠

٢٨ – George Rickey: Constructivism, P. 23.

٢٩ – ليكال يولداشيف : قضايا البحث الفلسفية فى الفن ، ترجمة زياد الملا ، ص ١٦٥٠

٣٠ – زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، ص ٢٨٨ ٠

٣١ – شـــارل لالو : مبادىء علم الجمال ، ترجمة مصطفى ماهر ، ص٥٢ .

٣٢ – عبد الرحمن بدوى : خريف الفكر اليونانى ، ص ١٨٠ .

٣٣ – إ. نوكـــس : النظريات الجمالية ، كانط ، هيجل ، شوبنهاور ، تعريب محمد شفيق شيا ، ص ١٧ .

٣٤ – المرجع السابق : ص ١٨ .

٣٥ – Sara Cornell: Art, A History of Changing Style P. 162.

٣٦ – Ibid, P. 162.

٣٧ – أفلاطـــون : جمهورية أفلاطون ، ترجمة فؤاد زكريا ، ص٥٣١ .

٣٨ – المرجع السابق : ص ٥٣٤ .

٣٩ – B. Bosanquet: History of Aesthetics, P. 48.

٤٠ – الأسطورة الاغريقية تروى أنه كان لكبير الآلهة زيوس ، على جبل الأولمب تسع بنات هن ربات الفنون (The Muses) ، وكل ربه منهن تختص برعاية فن من الفنون .

٤١ – أفلاطـــون : محاورات أفلاطون ، ترجمة زكى نجيب محمود ، ص ٧٦ .

٤٢ – محمد على ابو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١٢ ،١٣ .

٤٣ – مجاهد عبدالمنعم مجاهد : علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة ، ص ١٦٧ .

٤٤ – أفلاطـــون : جمهورية أفلاطون ، دراسة وترجمة فؤاد زكريا ، ص١٦٥ .

٤٥ – عبد الرحمن بدوى : أفلاطون ، ص ٢٣٦ ٠

٤٦ – هنرى لوفافـــــر : علم الجمال ، ص ١٢ ٠

٤٧ – عبد الرحمن بدوى : ربيع الفكر اليونانى ، ص ٤٣ ٠

٤٨ – كتاب « الشعر » لأرسطو ، ترجمه إلى العربية منذ القرن الثالث الهجرى أبوبشير متى بن يونس ، كما أورد الفارابى تلخيصاً له ، وأيضاً وردت تلخيصات فى أعمال إبن سيناء وابن رشد ٠

٤٩ – دنى هويسمان : علم الجمال ، ترجمة ظافر الحسن ، صـ ٤١ ٠

٥٠ – إ٠ نوكـــــس : النظريات الجمالية ، ترجمة محمد شفيق شيا، ص ٢١٠

٥١ – زكى نجيب محمود: (تصنيف) ، قصة الفلسفة اليونانية ، الطبعة الثامنة ، احمد أمين ص ٢١٤ ٠

٥٢ – المرجع السابق : ص ٢١٥ ٠

٥٣ – اتصفت أعمال نعوم جابو (١٨٩٠ – ١٩٧٧) بالتركيبات المجردة ، وقد نفذت بخامات صناعية مستحدثة ، وتحولت طريقة صياغته ٠ عن مبدأ التكوين على المسطح الى البناء فى المكان ، واستهدف تحقيق الدينامية ، وشاركه فى ذلك *تاتلين ، وليستزكى وورودشنكو* ٠

٥٤ – محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ٣٦ ٠

٥٥ – زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، ص ٧٣ ، ٧٤ ٠

٥٦ – هنرى لوفافـــر : علم الجمال ، ص ١٩ ، ٢٠ ٠

٥٧ – من أمثلة الأعمال المعمارية الكبرى ، التى تعد عملاً شعبياً ، كنيسة « فيزيلى » التى نجهل أسماء الذين شيدوها ، وهى من العصر الرومانسكى فى فرنسا .

٥٨ – Peter Fuller: Art and Psychoanalysis, P. 69.

٥٩ – Ibid, P. 16.

٦٠ – شـــارل لالو : مبادىء علم الجمال ، ترجمة مصطفى ماهر ، ص٣٣.

٦١ – كان المثل الأعلى فى الفلسفة المثالية يتحدد بطريقة عقلية لا تجريبية ، ويفرض من الخارج على الواقع .

٦٢ – محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١٢١ .

٦٣ – شـــارل لالو : مبادىء علم الجمال ، ص ٢٢ .

٦٤ – دنى هويسمان : علم الجمال ، ص ٤٤ ، ٤٥ .

٦٥ – إدمـــان : الفنون والإنسان ، ص ٢٧ .

٦٦ – R, Braidwood: Prehistoric Men, P. 14

٦٧ – Sieveking Ann: The Cave Artists, P. 15.

٦٨ – De Lacroix Horst & R.G. Tandsey : Art through the Ages, P.12

٦٩ – الكسندر اليوت : آفاق الفن ، ص ١١٦ .

٧٠ – عبد الكريم عبد الله : فنون الإنسان القديم ، ص ٧٨ .

٧١ – الكسندر اليوت : آفاق الفن ، ص ١٦ .

٧٢ - زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، ص ٤٣ .

٧٣ - المرجع السابق : ص ٥٨ .

٧٤ - جون ديوى : الفن خبرة ، ترجمة زكريا ابراهيم ، ص ٣٤ .

٧٥ - اروين إدمان : الفنون والانسان ، ص ١٥ .

٧٦ - P. Mondrian: Plastic and pure plastic Art, P. 10.

٧٧ - H. Read: The Philosophy of Modern Art, P. 88.

٧٨ - شارل لالو : مبادىء علم الجمال ، ترجمة مصطفى ماهر ، ص١٨ .

٧٩ - George Santayana: The Sense of Beauty, P. 101.

٨٠ - E. Burke: A Philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful, P. 81.

٨١ - ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ١٨٢ ، ١٨٣ .

٨٢ - W. Hogarth: The Analysis of beauty, P. 39.

٨٣ - Lionello Venturi: History of Art Criticism, P. 98.

٨٤ - إ. نوكس : النظريات الجمالية ، ص ٨١ .

٨٥ - المرجع السابق : ص ٨٤ .

٨٦ - جان برتليمـــى : بحث فى علم الجمال ، ص ٣٨٤ .

٨٧ - زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ٢٣٦ .

٨٨ – D.W. Prall: Aesthetic Judgement, P. 20.

٨٩ – جيروم ستولنيتز :النقد الفنى ، ص ٣٥٥ .

٩٠ – المرجع السابق : ص ٣٥٨ .

٩١ – هنرى لوفافـــر : علم الجمال ، ص ١٢١ .

٩٢ – المرجع السابق : ص ١٢٢ ، ١٢٣

٩٣ – Werner Spies: Josef Albers, P. 9.

٩٤ – Ibid., P. 49.

٩٥ – هربرت ريــــد : الفن اليوم ، ص ٣٣ ، ٣٤ .

٩٦ – المرجع السابق : ص ٤٤ .

٩٧ – إ. نوكس : النظريات الجمالية ، ص ١٠٩ .

٩٨ – هيجل : فن النحت ، ص ٣٢ – ٣٤ .

٩٩ – المرجع السابق : ص ٢٨ ، ٢٩ .

١٠٠– كان نهر النيل ، فى العصر الحجرى الحديث ، قد شق مجراه ، وتكونت الدلتا من الطمى المترسب على ضفافه ، فى الفترة من عشرة آلاف سنة إلى خمسة آلاف سنة قبل الميلاد . وقد استقر الإنسان هناك بجوار الوادى قرب المراعى وقامت فى الصعيد حضارة البدارى وثقافة نقادة الأولى والثانية ، وقد تميزتا بتقدم فنون صناعة الآوان الفخارية .

١٠١– كريستيان ديروش : الفن المصرى القديم ، ص ٩٤ .

١٠٢- المرجع السابق : ص ٩٧ .

١٠٣- التمثالان رع حتب وزوجته نفرت ، من الحجر الجيرى الملون ، الاسرة الرابعة ، الدولة القديمة ، عثر عليهما فى حجرة الدفن بإحدى المصاتب المحيطة بهرم ميدوم ، محفوظ الآن فى المتحف المصرى بالقاهرة .

١٠٤- عبود عطية : جولة فى عالم الفن ، ص ٤٣ .

١٠٥- الكسندر اليوت : آفاق الفن ، ص ٤٠ .

١٠٦- يقابل « جوبتر » عند اليونان « زيوس » كبير الآلهة ، إبن كرونوس ، وقد خلع أباه وجعل نفسه مقامه .

١٠٧- Linda Murray: Michelangelo, P. 146.

١٠٨- Ibid., P. 99.

١٠٩- Petter Fuller: Art and Psychoanalysis, P. 30.

١١٠- هربرت ريـــد : الفن اليوم ، ص ٢١ .

١١١- الكسندر اليوت : آفاق الفن ، ص ٢٠٦ ، ٢٠٧ .

١١٢- المرجع السابق : ص ٨٣ .

١١٣- هربرت ريـــد : الفن اليوم ، ترجمة محمد فتحى ، وجرجس عبده ، ص٤٤ .

١١٤- زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ٥٨ .

١١٥- H. Osborne: Aesthetics and Criticism, P. 64.

١١٦- جى . اى . مولر ، فرانك ايلجر : مئة عام من الرسم الحديث ، ص ٥٨ .

١١٧- Robert Goldwater: Symbolism, P. 127.

١١٨- Ibid., P. 129.

١١٩- Ibid., P. 131-134.

١٢٠- هربرت ريد : الفن اليوم ، ص ٤٧ - ٥٢ .

١٢١- المرجع السابق : ص ٥٢ .

١٢٢- الكسندر اليوت : آفاق الفن ، ص ١٣٥ .

١٢٣- Sara Cornell: Art, A History of changing style, P. 409.

١٢٤- سارة نيوماير : قصة الفن الحديث ، ص ١٦٠ .

١٢٥- أسطورة المرأة الجميلة ، فى الأساطير الاغريقية التى أثارت كره وحسد الآلهة فى سالف الزمان فسحرتها قبيحة ، تحجر من ينظر اليها بشعرها المكتظ بالحيات .

١٢٦- د. آى . شنايدر : التحليل النفسى والفن ، ص ٢١٥ .

١٢٧- والاس فاولى : عصر السريالية ، ص ٢٣ .

١٢٨- Alexander Lieven: The Musee Picasso, P. 27.

١٢٩- Ibid., P. 27.

١٣٠- Sara Cornell: Art, A History of Changing Style, P. 409.

١٣١ – بيكاسو فى أكبر معارضة شمولاً ، مقال فى مجلة فنون عربية ، العدد الأول (ص ١١٠ – ١١٨) ، بغداد ، ١٩٨١ .

١٣٢ – هربرت ريد : حاضر الفن ، ص ١١ .

١٣٣ – Alexander Lieven: The Musee Picasso, P. 14.

١٣٤ – حسن محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلى المعاصر ، الجزء الأول ، ص ٢١٥ .

١٣٥ – Alexander Lieven: The Musee Picasso, P. 9, 10.

١٣٦ – محمود البسيونى : الفن فى القرن العشرين ، ص ٥٤ .

١٣٧ – Jean-Lus Daval: Modern Art, P. 100.

١٣٨ – هيجل : فن النحت ، ترجمة جورج طرابيشى ، ص ١٣١ .

١٣٩ – « لاوكون » فى الميثولوجيا الإغريقية إبن بريام وكاهن أبولو ، فى طروادة ، خنقة وأبناءه ثعبان هائل ، وهذه القصة هى موضوع مجموعة نحتية مشهورة تعود إلى القرن الأول قبل الميلاد ، ومحفوظة فى الفاتيكان .

١٤٠ – المذهب الرواقى يقول بأن من واجب الرجل الحكيم ان يتحرر من الانفعال وان يخضع لحكم الضرورة .

١٤١ – William Vughan: Romantic Art, P. 12.

١٤٢ – هيجل : فن النحت ، ص ١٣٥ .

١٤٣ – شارل لالو: مبادىء علم الجمال ، ترجمة مصطفى ماهر ، ص ٤٨ .

١٤٤- سفينة ميدوزا بارجة أميرال خفر نقل الجنود الفرنسيين ومستوطنى مستعمرة السنغال ، عندما غرقت لم يكن قارب النجاة كافياً لاستيعاب ١٤٩ رجلا وامرأة .

١٤٥- William Vaughan: Romantic Art, P. 244.

١٤٦- Ibid., P. 264.

١٤٧- Ibid., P. 278.

١٤٨- هربرت ديـــد : الفن اليوم ، ص ٥٧ .

١٤٩- المرجع السابق : ص ٦٢ .

١٥٠- جان برتليمـى : بحث فى علم الجمال ، ص ٧٦ .

١٥١- هربرت ريــد : حاضر الفن ، ص ٢٢ .

١٥٢- على شلـــق : الفن والجمال ، ص ٥٩

١٥٣- S. Freud : A General into. to Psychoanalysis, PP. 324, 325

١٥٤- عز الدين اسماعيل : الفن والانسان ، ص ١٨٣ .

١٥٥- Leo Steiberg: Other Criteria, Oxford University Press, P. 120.

١٥٦- د. أى . شنايدر : التحليل النفسى والفن ، ص ٢٢٨ .

١٥٧- والاس فاولـــى : عصر السريالية ، ص ٢٣ .

١٥٨- هربرت ريـــد : معنى الفن ، ص ٨٩ .

١٥٩ - انتشرت فنون عصر النهضة فى السنوات من ١٣٠٠ حتــى ١٥٥٠م تقريبا

١٦٠ - حسن محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلى المعاصر ، الجزء الثانى ، ص ٣٥٤ ، ٣٥٥ .

١٦١ - Paticia Meyer Spacks: The Poetry of Vision, P. 5.

١٦٢ - أندريه ريشار: النقد الجمالى ، ترجمة هنرى زغيب ، ص ١٠٤ ، ١٠٥ .

١٦٣ - حسن محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلى المعاصر، ص ٣٥٦.

١٦٤ - دولف رايسر : بين الفن والعلم ، ترجمة د. سلمان الواسطى ، ص ٣٦ .

١٦٥ - المرجع السابق : ص ٣٩ .

١٦٦ - رينيه ويليك : مفاهيم نقدية ، ترجمة د. محمد عصفور ، ص٤٧٠.

١٦٧ - تزفيتان تودوروف : نقد النقد ، ترجمة سامى سويدان ، ص ١٣٣ .

١٦٨ - طارق الشريـــــف :الفن واللافن ، ص ١١٨ .

١٦٩ - جيـروم ستولنيتز : النقد الفنى ، ص ٧١٧ .

١٧٠ - المرجع السابق : ص ٧١٩ .

١٧١ - محمدمندور : فى الأدب والنقد ، ص ٨ .

١٧٢ - ويليام . ك . ويمزات ، وكلينث بروكيس : النقد الأدبى ، ترجمة د. حسام الخطيب ومحى الدين صبحى ، الجزء الرابع ، ص٨٤ .

١٧٣ - المرجع السابق : الجزء الثالث ، ص ٧٤ .

١٧٤ – نصرت عبد الرحمن : فى النقد الحديث ، دراسة فى مذاهب نقدية حديثة واصولها الفكرية ، ص ٥٩ .

١٧٥ – رينيه ويليك: مفاهيم نقدية ، ص ٤٧٦ .

١٧٦ – المرجع السابق : ص ٤٧٩ .

١٧٧ – تزفيتان تودوروف : نقد النقد – ترجمة سامى سويدان ، ص ١٣٢ .

١٧٨ – جيروم ستولنتيز : النقد الفنى ، ترجمة فؤاد زكريا ، ص ٧٤٠ .

١٧٩ – زكى نجيب محمود : فلسفة النقد ، ص ٣٢ .

١٨٠ – بدر الدين ابو غازى: الفن فى عالمنا ، ص ٦٦ .

١٨١ – عبد الرحمن الجبرتى : عجائب الآثار ، ص ٢٨٤ .

١٨٢ – صدقى الجبخانجى : الفن والقومية العربية ، ص ٦ ، ٧ .

١٨٣ – عباس محمود العقاد : محمد عبده ، ص ٢٦٤ – ٢٦٥ .

١٨٤ – بدر الدير ابو غازى : جيل من الرواد ، ص ٥٦ .

١٨٥ – رشدى اسكندر ، كمال الملاخ : خمسون سنة من الفن ، ص ١٧ .

١٨٦ – المرجع السابق : ص ١٧ .

١٨٧ – من مقال المحرر فى مجلة اللطائف المصورة ، عدد ٢٨ يونيو ، ١٩٢٠ .

١٨٨ – نشر فى جريدة الأخبار ، مقال « الآثار فى مصر » ، سنة ١٩٢٢ .

١٨٩ – بدر الدين ابو غازى : الفن فى عالمنا ، ص ١٤٩.

١٩٠- نشر فى السياسة الأسبوعية فى ٩ من يونيو سنة ١٩٢٨ ، مقال للمازنى « ابو الهول وتمثال مختار » ٠

١٩١- المرجع السابق ٠

١٩٢- رد المثال مختار على المازنى فى السياسة الأسبوعية عدد ١٦ يونية ١٩٢٨٠

١٩٣- زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، ص ٣٧٨ ٠

١٩٤- المجلة الجديدة - عدد فبراير سنة ١٩٣١ ٠

١٩٥- المجلة الجديدة - مقال « الجمال ومعاييره » - سلامة موسى ، عدد ابريل سنة ١٩٣٠٠

١٩٦- زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، ص ٣٨١ ٠

١٩٧- المرجع السابق : ص ٣٨٢ ٠

١٩٨- مقتبس فى المرجع السابق ، عن مقال العقاد « الحرية والفنون الجميلة » سنة ١٩٢٣ (ص ٣٧٢ - ٣٧٣)٠

١٩٩- مقتبس فى كتاب بدر الدين ابو غازى: الفن فى عالمنا، ص (١٢٨ - ١٣٠)٠

٢٠٠- مقتبس فى كتاب زكريا ابراهيم ، فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، ص٣٧٦٠

٢٠١- مقتبس فى كتاب بدر الدين ابو غازى : الفن فى عالمنا ، ص ١٣٤ ٠

٢٠٢- الفنان المصرى « محمود سعيد ، مقال » ، أحمد راسم ، مجلة الهلال عدد اكتوبر سنة ١٩٤٧ ٠

٢٠٣ - مقتبس فى كتاب بدر الدين ابو غازى ، الفن فى عالمنا ، ص ١١٤.

٢٠٤ - المرجع السابق : ص ١١٤ ، ١١٥ .

٢٠٥ - احمد حسن الزيات : وحى الرسالة - الجزء الأول ، ١٩٤٠ ص ٣ - ٤.

٢٠٦ - المرجع السابق : ص ١١ .

٢٠٧ - زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، ص ٣٩٦ .

٢٠٨ - رمسيس يونان : غاية الرسام العصرى ، ص ٥٠ .

٢٠٩ - المرجع السابق : ص ٥٢ .

٢١٠ - كمال الملاخ ورشدى اسكندر : خمسون سنة من الفن ، ص ٦٣ .

٢١١ - بدر الدين ابو غازى : جيل من الرواد ، ص ٥٧ .

٢١٢ - مقتبس فى المرجع السابق : ص ١٠٦ .

٢١٣ - مقتبس فى كتاب بدر الدين ابو غازى : الفن فى عالمنا ، ص ١٣٦.

٢١٤ - رمسيس يونان : دراسات فى الفن ، س ٢٩٤ .

٢١٥ - توفيق الحكيم : زهرة العمر ، ص ٢٦ .

٢١٦ - المرجع السابق : ص ٢٦ ، ٢٧ .

٢١٧ - توفيق الحكيم : فن الأدب ، ص ٦٥ ، ٦٦ .

٢١٨ - توفيق الحكيم : زهرة العمر ، ص ٣٤ .

٢١٩ – المرجع السابق : ص ١٠٣ .

٢٢٠ – توفيق الحكيم : تحت شمس الفكر ، ص ٦٧ ، ٦٨ .

٢٢١ – مقتبس فى كتاب زكريا ابراهيم ، فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، ص٣٨٧.

٢٢٢ – المرجع السابق : ص ٣٨ .

٢٢٣ – « نشأة المكعبية فى الرسم » ، مقال فى مجلة المجلة الجديدة ، عدد فبراير ١٩٣٥.



الأعلام

(أ)

أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق . م) Aristotle

فيلسوف إغريقى ، من أعظم فلاسفة كل العصور .

إرنست ، ماكس (١٨٩١ - ١٩٧٦) Ernst, Max

مصور فرنسى ، ألمانى المولد ، من مؤسسى المدرستين الدادائية والسريالية .

آلان (١٨٦٨-١٩٥١) Alain, E.

فيلسوف على رأس الحركة المثالية المعاصرة فى فرنسا .

البرز ، جوزيف (١٨٨٨ - ١٩٧٦) Albers, Josep

مصور أمريكى ألمانى المولد .

الجريكو (١٥٤٨ - ١٦١٤) EL Greco

مصور أسبانى ، فى أعماله نبرة صوفية واتقاد روحى .

أفرودت Aphrodite

إلهة الحب والجمال عند اليونان ، ويقابلها عند الرومان فينوس (Venus)، وقد نحت لها براكستيل تمثالا ، منه نسخة محفوظة فى الفاتيكان ، ونسخة هيلينية تعرف بحسناء ميلوس (Milos) محفوظة فى متحف اللوفر بباريس .

أفلاطون (٤٢٨ - ٣٤٧ ق · م) Plato

فيلسوف يونانى تلميذ سقراط ، من أشهر مؤلفاتــه كتـــــاب « الجمهورية » ·

إقليدس (٣٣٠ - ٢٧٥ ق · م) Euclid

عالم رياضيات إغريقى ، وضع مبادىء الهندسة المستوية ·

أنجيلكو ، فرا (١٤٠٠ - ١٤٥٥ م) Angelico

راهب ورسام إيطالى ·

(ب)

براك ، جورج (١٨٨٢ - ١٩٦٣) Braque, George

مصور فرنسى من مؤسسى المدرسة التكعيبية ·

براكستيل (٣٩٠ - ٣٢٠ ق · م) Praxiteles

نحات إغريقى ·

برجسون ، هنرى (١٧٩٩ - ١٨٥٠) Bergson, Henri

فيلسوف فرنسى ·

بريتون ، أندريه (١٧٩٩ - ١٨٥٠) Breton,Andre

شاعر فرنسى مؤسس المذهب السريالى ·

برونلسكى ، فيليبو (١٣٧٧ - ١٤٤٦) Brunelleschi, Filipo

رسام ونحات ومهندس معمارى إيطالى ·

بلزاك ، أونوريه دو — Balzac, Honore de

أحد رواد المدرسة الواقعية .

بوتشيونى (١٨٨٢ - ١٩١٦) — Buccioni

بودلير ، شارل (١٨٢١ - ١٨٦٧) — Baudelaire, Charles

شاعر فرنسى تميز شعره بطابع متحرر .

بولوك ، جاكسون (١٩١٢ - ١٩٥٦) — Pollock, Jackson

رسام أمريكى ، احد رواد المدرسة التعبيرية التجريدية .

بوليكليت (القرن الخامس قبل الميلاد) — Polykietos

وضع نظرية التناسب ، وعرف بحرصه على بلوغ الكمال .

بوش ، جيروم (١٤٥٣ - ١٥١٦) — Boch, G

بيرك ، إدمون (١٧٢٩ - ١٧٩٧) — Burke, Edmund

سياسى وفيلسوف بريطانى .

بيفزنر ، أنتونى (١٨٨٦ - ١٩٦٢) — Pevsner,A

بيكاسو ، بابلو (١٨٨١ - ١٩٧٣) — Picasso, Pablo

رسام ونحات أسبانى / فرنسى يعتبر من أكثر فنانى القرن العشرين ابداعاً .

(ت)

تاتلين ، فلاديمير (١٨٨٥ - ١٩٥٣) Tatlin,v

تولستوى ، ليو (١٦٠٨ - ١٦٤٧) Tolstoy , Leo

روائى روسى ، من أشهر آثاره « الحرب والسلم » .

تيرنر ، جوزيف (١٧٧٥ - ١٨٥١) Turner, Joseph

رسام إنجليزى إتسمت آثاره بطابع رومانتيكى .

تين ، هيبوليت أدولف (١٨٢٨-١٨٩٣) Taine, Hippolyte Adolphe

ناقد فرنسى ، أراد أن يطبق المنهج العلمى فى النقد الفنى والأدبى .

(ج)

جابو ، نعوم (١٨٩٠ - ١٩٧٧) Gabo, Naum

نحات أمريكى ، روسى المولد ، يعتبر من مؤسسى المدرسة البنائية فى الفن التشكيلى .

جوته . جوهـان (١٧٤٩-١٨٣٢) Goethe , Johann

جوتيه ، تيوفيل (١٨١١-١٨٧٢) Gautie, Theophile

شاعر .

جوجان ، بول (١٨٤٨ - ١٩٠٣) Gauguin, Paul

جويا ، فرانشيسكو (١٧٤٦ – ١٨٢٨) Goya, Francesco

مصور – أسبانى .

جيبرتى ، لورنزو (١٣٧٨ – ١٤٥٥) Ghiberti, Lorenzo

رسام ونحات إيطالى .

جيريكو ، تيودور (١٧٩١ – ١٨٢٤) Gericault, T

مصور فرنسى .

جيوتو (١٢٦٦ – ١٣٣٧) Giotto

رسام ونحات إيطالى .

(د)

دالى ، سلفادور (١٩٠٤ –) Dali, Salvador

رسام أسبانى من أبرز ممثلى المذهب السريالى.

دافيد رجاك لويس (١٧٤٨ – ١٨٢٥) David, Jacques Louis

رسام فرنسى ، رائد المذهب الكلاسيكى الجديد .

دانتى ، اليجيرى (١٢٦٥ – ١٣٢١) Dante, Alighieri

كبير شعراء إيطاليا ، صاحب ملحمة « الكوميديا الإلهية » (١٣٠٨–١٣٢٠).

دركايم ، إميل (١٨٥٨ – ١٩١٧) Durkheim, Emile

فيلسوف فرنسى مؤسس علم الإجتماع الحديث .

دوشامب ، مارسيل (١٨٨٧ - ١٩٦٨) Duchamp

رسام فرنسى مؤسسة المدرسة الدادائية .

دوفى ، راوول (١٨٧٧ - ١٩٥٣) Dufy, Raoul

رسام فرنسى .

دوكاس Ducasse

من دعاة النظرية الانفعالية ، من آثاره كتاب « أنت والنقاد والفن »
يعتبر فى كتاباته أن الانفعال أساسى للتذوق الجمالى .

دومييه ، أونوريه (١٨٠٨ - ١٨٧٩) Daumier, Honore

اشتهر برسومه الكاريكاتورية البارعة .

دوناتللو (١٣٨٦ - ١٤٦٦) Donatello

نحات إيطالى من رواد عصر النهضة.

ديجا ، إدجار (١٨٣٤ - ١٩١٧) Degas, Edgar

رسام فرنسى من أركان المدرسة الانطباعية .

ديلاكروا ، أوجين (١٧٩٨ - ١٨٦٣) Delacroix , Eugene

رسام فرنسى ، رائد المدرسة الرومانتيكية فى فن التصوير.

ديكارت ، رينيه (١٥٩٦ - ١٦٥٠) Descartes, Rene

فيلسوف فرنسى ، وفيزيائى مؤسس الفلسفة الحديثة .

(ر)

رفائيل ، سانزو (١٤٨٣ - ١٥٢٠) Raphaels, Sanzio

مصور ومهندس معمارى إيطالى .

رمبرانت (١٦٠٦ - ١٦٦٩) Rembrandt

مصور هولندى .

روبنز ، بيتر بول (١٥٧٧ - ١٦٤٠) Rubens, Peter Paul

رسام فلمنكى عنى برسم الموضوعات الميثولوجية .

رووه ، جورج (١٨٧١ -) Rouault, Gearges

ريد ، هربرت (١٨٩٣ - ١٩٦٨) read, Herbert

رينوار ، أوجيست (١٨٤١ - ١٩١٩) Renoir, Auguste

رسام فرنسى ، من أبرز ممثلى المدرسة الانطباعية .

(س)

سانتيانا ، جورج (١٨٦٣ - ١٩٥٢) Santayana, George

شاعر وفيلسوف أمريكى / أسبانى المولد ، صاحب كتاب « حياة العقل » (١٩٠٥) .

سوفوكليس (٤٩٦ - ٤٠٦ ق ٠ م) Sophocles

مؤلف مسرحى يونانى ، من أعظم المسرحيين التراجيديين فـــــى الأدب اليونانى القديم ٠

سيزان ، بول (١٨٣٩ - ١٩٠٦) Cezanne, Paul

رسام فرنسى ، من رواد مابعد التأثيرية ٠

(ش)

شاجال ، مارك (١٨٨٧ - ١٩٨٥) Chagall, Marc

مصور فرنسى و روسى المولد ، عرف بغنـــــى الألـــوان وإتساع الخيال وشاعريته، يجمع فنــــه بين خيـــــــال الأساطير والطفولة البريئة ٠

شبنجلر ، اوزوولد (١٨٨٠ - ١٩٣٦) Spengler, Osawld

فيلسوف المانى ، قال بأن الحضارة الغربية المعاصــــرة هى فى طريقها إلى الموت ٠

شليجل،أوجست (١٧٦٧ - ١٨٤٥) Schlegel, August

شاعر وناقد المانى ، أحد طلائع الحركة الرومانتيكية ٠

شوبنهور ، أرثر (١٧٨٨ - ١٧٦٠) Schopenhauer, A.

فيلسوف المانى ، من أهم آثاره « العالم كإرادة وفكرة » ٠

فان جوخ ، فنسنت (١٨٥٣ - ١٨٩٥) Van Gogh, Vincent

مصور هولندى ، مابعد التأثيرية .

فخنر ، جوستاف (١٨٠١-١٨٨٧) Fechner, Gustavx

فيزيائى وعالم نفس المانى ، درس العلاقـــة بين الفسيولوجيا وعلم النفس.

فيثاغورس (القرن الرابع قبل الميلاد) Pythagoras

عالم رياضيات وفيلسوف يونانى ، قال بأن الحقيقة هى فـــى أعمق اعماقها رياضية ، وبأن العدد اساس كل شيء .

فيدياس (٥٠٠ - ٤٣١ ق . م) Phidias

نحات يونانى ، عهد اليه بيريكليس بتجميل إثينا .

فيرجيل (٧٠ - ١٩ ق . م) Virgil

كبير شعراء الرومان ، صاحب ملحمة الانيادة (Aeneid) .

فيرمير ، يان . ١٦٣٢ - ١٦٧٥) Vermeer,Jan

رسام هولندى .

(ك)

كاسيرر ، إرنست (١٨٧٤ - ١٩٤٥) Cassirer, Ernst

فيلسوف المانى ، من أهم أعماله « فلسفة الاشكال الرمزية » .

كاندنسكى ، فاسيلى (١٨٦٦ - ١٩٤٤) Kandinsky, Wassili

كانط ، عمانوئيل (١٧٢٤ - ١٨٠٤) Kant, Immanuel

فيلسوف المانى ، أعظم الفلاسفة فى جميع العصور، أرجع الإبداع الفنى إلى قوانين وشروط أولية (apriori) سابقة علـى التجربة ، مشتقة عن العقل .

كروتشه ، بنديتو (١٨٦٦ - ١٩٥٢) Croce, Benedetto

فيلسوف ومؤرخ وسياسى إيطالى . يقول بأن الفـــن عيان وحدس لايرتبط بالإرادة او العقل ، وهو تعبير عن الحـــدس الذاتى الأصيل .

كلى ، بول (١٨٧٩ - ١٩٤٠) Klee, Paul

مصور سويسرى ، فى لوحاته حنين الى عفوية الطفولة .

كورو ، كاميل (١٧٩٦ - ١٨٧٥) Corot, Camille

كونستابل ، جون (١٧٧٦ - ١٨٣٧) Constable, john

مصور انجليزى من رواد المذهب الطبيعى .

ليجيه ، فرنان (١٨٨١ -١٩٥٥) Leger , Fernand

مصور فرنسى غلب على فنه الطابع الميكانيكى .

دافنشى ، ليوناردو (١٤٥٢ - ١٥١٩) Vinci , Leonardo da

فنان عصر النهضة الذهبى ، رسام ونحـــات وموسيقى ومهندس ايطالى ، من اعظم العباقرة فى جميع العصور، الفن عنده علم واسع الحدود .

ماجريت ، رينيه (١٨٩٨ - ١٩٦٧) Magriett, Rene

مصور فرنسي .

مالرو ، اندريه (١٩٠١ - ١٩٧٦) Malraux, Andre

روائي وكاتب وسياسي ، من أشهر أعماله رواية « المصير البشرى » ١٩٣٣.

ماتيس ، هنرى (١٨٦٩ - ١٩٥٤) Matisse, Henri

رسام ونحات فرنسي ، رائد المدرسة الفوفية (الوحشية) .

ماليفيتش ، كازمير (١٨٧٨ - ١٩٣٥) Malevich, Kasimir

موندريان ، بيت (١٨٧٢ - ١٩٤٤) Mondrian, Piet

مصور هولندى .

موديلياني ، أميديو (١٨٤٠ - - ١٩٢٠) Modigliani, Amedeo

مور ، هنرى (١٨٩٨ -) Moore, Henry

نحات انجليزى .

ميرو ، خوان (١٨٩٣ - ١٩٨٣) Miro,Jean

مصور اسباني .

ميكل انجلو،بوناروتي(١٤٧٥-١٥٦٤) Michealangelo, Buonarroti

ميليه (١٨١٤ - ١٨٧٥) Millet

نولده ، إميل (١٨٦٧ - ١٩٥٦) **Nolde, Emil**

(هـ)

هوميروس (القرن التاسع أو الثامن قبل الميلاد) **Homer**

شاعر يونانى صاحب ملحمة الالياذة (Iliad) والأوديسة (Odyssey).

هيجل، جورج، ولهلم فريدريك (١٧٧٠-١٨٣١) **HEGEL, G.W.F**

فيلسوف المانى ، صاحب المنطق الجدلى الهيجلى والفن عند هيجل نتاج الفكر شأنه فى ذلك شأن المنطق والطبيعة ، وفلسفة الروح . كل حقيقة وكل واقع له ثلاثة مظاهر ، وقد قسم فلسفة الروح الى الروح الذاتية ، والروح الموضوعية والروح المطلقة ، وقسم هيجل الروح المطلق الى الفن والدين والفلسفة ، أما الفن فإنه يتكون عنده من رمزى وكلاسيكى ورمانتيكى مسيحى .

(و)

وايلد ، أوسكار (١٨٥٤ - ١٩٠٠) **Wilde, Oscar**

شاعر وروائى ايرلندى ، من أبرز القائلين بنظرية الفن للفن .

ووردزوورث ، وليم (١٧٧٠ - ١٨١٠) **Wordsworth, William**

شاعر انجليزى ، من شعراء الحركة الرومانتيكية .

المصطلحات

A

التجريد	Abstraction
مقابل للتشخيص الحسى	
التجريدية	Abstractionism
استغراق	Absorption
رؤية جمالية	Aesthetic vision
تذوق جمالى	Aesthetic appreciation
الخبرة الجمالية	Aesthetic experience
القيم الجمالية	Aesthetic values
الاستطيقا - علم الجمال	Aesthetics
علم وصف وتفسير الظواهر الفنية والتجربة الجمالية	
الوجدان	Affection
آثار العصور القديمة	Antiquity
السابقة على العصور الوسطى	
رؤيوى	Apocalyptic
شبية برؤيا من حيث الروعة والغموض	
مظهر	Appearance
التذوق	Appreciation
توجس	Apprehension
التذوق الفنى	Art Appreciation

Approbation	إستحسان
Artisan	صانع
Association	تداعى – ترابط
Association of ideas	تداعى الأفكار

تعاقب الظواهر النفسية ، أو حدوثها معاً ويكون حدوثها غير ، إرادى وان يحدث من تلقاء نفسه مقاومة الارادة

Attention	الانتباه

B

Balance	إتزان
Baroque	طراز الباروك

أسلوب مفرط فى الزخرفية ساد فى أوربا فى القرن السابع عشر ، وتميز بالأشكال المنحرفة والملتوية

Beauty	الجمال
Beautiful	الجميل
Behaviour	السلوك
Bizarre	عجيب – غريب
Bravura	براعة فى الأداء

C

Calm	رصين
Cast	لون خفيف – ظل

Catharsis	الكاثر سيس – التطهير
Characteristics	ملامح
Childhood	الطفولة
Classicism	الكلاسيكية

قواعد الفن عند الاغريق والرومـان . وتشمـل البساطة والتناسب والسيطرة على العواطف

Comparison	تشبيه
Complementary	تتميمى ، متمم
Compressed	مضغوط
Concrete	عينى
Concept	مفهوم
Conception	تصور
Consistency	الإتساق
Constructivism	البنائية
Contemplation	التأمل
Contemplative	تأملى
Contextual Criticism	النقد السياقى
Contiguity	الاقتران
Contrast	التضاد
Criteria	معايير
Criterion	معيار – مقياس

Criticism	نقد
Cubism	التكعيبية

اتجاه معاصر فى التصوير يقوم على تحليل الأشكال والأشياء والمناظر والتعبير عنها برسوم هندسية من ابرز ممثليه بيكاسو وبراك

D

Delineate	يرسم
Delusive	وهمى
Description	وصف
Dialectic	جدلى
Desenchantment	التحرر من الوهم
Disinterest	نزاهة
Disinterested	منزة عن الغرض
Disposition	الإستعداد
Distorted	محرف – ممسوخ
Distortion	تحريف
Disturbance	اضطراب
Doctrine	مذهب

E

Ecstasy	نشوة

Elegance	أناقة
Emotion	إنفعال
Entelechy	كمال
Enthusiasm	الحماسة
Environment	بيئة
Equilibrium	التوازن
Esoteric	الباطنى
Essence	الماهية – الذات
Exemplified	تمثل
Experience	خبرة
Expression	تعبير
Expressionism	التعبيرية

F

Fauvism	الوحشية
Fine Art	الفن الجميل
Finess of Art	جمال الفن
Fineness	الجمال الفنى
Form	شكل – صورة
Formal	شكلى
Formula	الصيغة
Formalism	الحركةالشكلية

Free will	حرية الإرادة

G

Geometricism	هندسية
Gothic Art	الفن القوطى
Grotesque	غريب الشكل – جروتسك

قطعة من الفن الزخرفى تتميز بأشكال بشرية وحيوانيه غريبة أو خيالية مما يحيل كل ماهـــو طبيعـــى الـى بشاعة

H

Harmony	الانسجام – التناسق

ائتلاف الألوان والاشكال ، وهو التأثير الجميل الذى يحدثه فى النفس رؤية عدة ألوان وأشكال مركبة فى فى مكان واحد

Hierarchy	التدرج

كل تدرج فى مراتب الأشياء مبنـــى على صفاتهـا أو قيمتها

I

Idealistic	مثالى
Image	صورة
Imagination	تخيل – تصور
Imitation	محاكاة – تقليد
Imitation of essences	محاكاة الجوهر
immanent symbolism	الرمزية الباطنة

Impassioned	مشبوب بالعاطفة
Inductive	استقرائى
Inherent value	قيم متأصلة
Innocence	براءة – سذاجة
Inspiration	إلهام
Integral elements	عناصر تكميلية
Integration	التكامل
Intention	مقصد
Intenxtionalist criticism	النقدى القصدى
Interest	ميل
Intuition	حدس

الادراك المباشر لموضوع التفكير وله أثـــــره فــــى العمليات الذهنية المختلفــة وبه نكشف عن امــــــور لا سبيل الــــــى الكشف عنها عن طريق سواه ، وهـــو اشبـــــــه بالرؤيــة المباشرة .

J

Judgment	الحكم

K

Kalokagathia	الجمال الاخلاقى
Kinetic art	الفن الحركى

L

Literal	ملتزم – حرفى
Lyrism	الغنائية

M

Magic	سحر

يعتقد الساحر انه يستطيع ان يغير مجرى الحوادث بمزاولة أفعال يترتب عليها أمور خارقة للعادة .

Mainstream	اتجاه سائد
Marvellous	مدهش
Measure	مقياس
Mental	ذهنى

P

Pleasarable experience	تجربة تبعث اللذة
Ponderable	ذو ثقل
Portrait	بورتريه – صورة شخصية
Precise	محدد
Precision	الدقة
Preestablished Harmong	الانسجام الأزلى
Proportion	إتساق – تناسب
Principle	قاعدة
Priori	قبلى

Pure-psychoanalysis	التحليل النفسى
Pure	خالص
Purism	المذهب الخالص – النقائية

حركة فنية أسسها المصـــــور او زنفانـــــت ، تتميز بالتأكيد علـــــى نقاء التعبير أى التعبير عن الموضوعات فى أنقى صورها

R

Radiace	تلألؤ
Radiant beauty	جمال متألق
Realism	الواقعية
Reason	العقل
Recognition	تعرف
Rectangular	مستطيلى
Refutation	التنفيذ
Relational value	قيمة علائقية
Renaissance	عصر النهضة
Representation	التمثيل – التمثل

مثول الصور الذهنية بأشكالها المختلفة فى عالـم الوعى أو حلول بعضها محـــل بعض الآخر

Representational art	الفن التمثيلى
Revelation	عذوبة

Rhetoric	بليغ
Rhythm	إيقاع
Romanesque	الطراز الرومانسى طراز عمارة راق فى اوربا بين العصرين الرومانسكى والقوطى
Romantic	رومانسى
Romanticism	الرومانتيكية
Rylicism	شاعرية

S

Sculpture	نحت
Self-Expression	التعبير عن الذات
Selection	الانتقاء
Sensation	الإحساس
Sense of beauty	الاحساس بالجمال
Senses	حواس
Sensuous	محسوس
Shadows	ظلال
Sign	علامة إشارة إشـارة شيء مدرك بالحواس يجوز التصـديق بشيء آخر غير مـدرك ، كاللون الاخضر اشارة للمرور فى الطريق .
Significant form`	الشكل ذى دلالة
Soul	نفس - ضمير

Spectator	المشاهد
Spirituality	الروحية
Spontaneous	تلقائى

مايجئ نتيجة استجابة مباشرة، أو مايصدر عن الفاعل بلا إكراه خارجـــــي وهو يقابل الإرادى .

Spontaneous quality	قيمة ذاتية
Spontaniety	العفوية او التلقائية
Standard of taste	معيار الذوق
Statue	تمثال
Stoicism	الرواقى

يرى الرواقى أن السعادة فى الفضلية ، وان الحكيم لايبالى بما تنفعل به نفسه لايبالـى بما تنفعل به نفسه من لذة ، والم ، حتي ان عـدم مبالاته بالألم قد يبلغ حتى ان عدم مبالاته بالألم قد يبلغ درجة النفى والانكار .

Strikingly	بروعة
Style	الطراز ، الأسلوب

الطريقة أو الفن أو المذهب ، كيفية التعبير عن الافكار وتنسيقها وترتيبها .

Subjective	ذاتى
Sublime	الجليل
Sublimity	سمو
Submission	اذعان
Substance	الجوهر
Supreme	الأسمى

Suprematism	السوبرماتية – التسامية
Surrealism	السريالية
Symbole	رمز
Symbolism	الرمزية
Symmetry	التماثل
	خاصية شكلين متكونين من نقط متماثلة
Sweetness	عذوبة

T

Tangible	ملموس
Taste	ذوق
Technical	التقنى
	كيفية فنية ، كمرادف للمهارة الحاصلة بمزاولة العمل ، وهى طريقة للحصول على نتائج معينة .
The Ideal	المثل الأعلى
The Orders	طراز الكلاسيكية
Tonality	نغمة لونية – درجة ضوئية
Tradition	تقليد
Tragedy	مأساة – تراجيديا
Tragic	مأسوى
Transcend	تسامى
Transfiguration	التجلى

Transformation	تحول - تبدل
Trick	حيلة
Type	نمط

U

Ugliness	القبح
Ultramarine	اللازورد - لازوردى
Unconsciousness	لاشعور
Unity in variety	الوحدة فى التنوع
Universel	كلى

V

Value	قيمة
Valuation	تقييم
Virtue	فضيلة
Vision	رؤية
Visual cognition	معرفة بصرية
Visual perception	ادراك بصرى
Visualize	يتصور
Vitality	حيوية

المراجع العربية

١ - إ . نوكس : النظريات الجمالية (كانط ، هيجل ، شوبنهور) ، تعريب د. محمد شفيق شيا ، منشورات بحسون الثقافية ، بيروت ، ١٩٨٥.

٢ - أحمد حسن الزيات : وحى الرسالة ، مطبعة الرسالة ، الجزء الأول ، القاهرة ١٩٤٠.

٣ - أحمد حسين زكى نجيب محمود : قصة الفلسفة اليونانية ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٦.

٤ - إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية للكتاب ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، ١٩٨٦.

٥ - إروين إدمان : الفنون والإنسان ، مقدمة موجزة لعلم الجمال ، ترجمة مصطفى حبيب ، مكتبة مصر ، القاهرة (بدون تاريخ).

٦ - أفلاطون : جمهورية أفلاطون ، دراسة وترجمة د. فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، ١٩٨٥.

٧ - أفلاطون : محاورات أفلاطون ، ترجمة زكى نجيب محمود ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٥٤.

٨ - اندريه ريشار : النقد الجمالى ، ترجمة هنرى زغيب ، منشورات عويدان ، بيروت ، ١٩٧٤.

٩ – عبدالرحمن الجبرتى : عجائب الآثار (تاريخ الجبرتى) ، دار الشعب ، ١٩٥٨.

١٠ – الكسنـــدراليوت : آفاق الفن ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الثانية ، بيروت ١٩٧٩ .

١١ – الموسوعة الفلسفية المختصرة : نقلها عن الانجليزية فؤاد كامل وآخرين ، القاهرة ، ١٩٨٢ .

١٢ – بدر الدين ابو غازى : الفن فى عالمنا ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٣ .

١٣ – بدر الدين ابو غازى : جيل من الرواد ، جمعية محبى الفنون الجميلة ، القاهرة، ١٩٧٥ .

١٤ – تزڤيتان تودوروف : نقد النقد ، ترجمة سامى سويدان ، منشورات مركز الانماء القومى ، بيروت ، ١٩٨٦ .

١٥ – توفيــق الحكيم : تحت شمس الفكر ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٤١.

١٦ – توفيــق الحكيم : زهرة العمر ، مكتبة الآداب ، القاهرة ،١٩٤٣ .

١٧ – توفيــق الحكيم : فن الأدب ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ،١٩٥٣ .

١٨ – جان برتليمى : بحث فى علم الجمال ، ترجمة انور عبد العزيز ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

١٩ – جميل صليبا(دكتور) : المعجم الفلسفى ، الجزء الأول ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت (بدون تاريخ) .

٢٠ - جـــون ديوى : الفن خبرة ، ترجمة د٠ زكريا ابراهيم ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٣ ٠

٢١ - جيروم ستولنيتز : النقد الفنى ، دراسة جمالية وفلسفيـــة ، ترجمـــة د٠ فؤاد زكريا ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١ ٠

٢٢ - جـى٠اى٠مولر فرانـــك ايلجر : مئة عام من الرسم الحديث ، ترجمة فخرى خليل ، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ، دار المعارف ، بغداد ١٩٨٨ ٠

٢٣ - حسن محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلى المعاصر ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٧٩ ٠

٢٤ - د٠ آى ٠ شنايدر : التحليل النفسى والفن ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، وزارة الثقافة والاعلام ، العراق ، ١٩٨٤ ٠

٢٥ - دنى هويسمان : علم الجمال ، ترجمة ظافر الحسن ، منشورات عويدان ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٠ ٠

٢٦ - دولـــف رايسر : بين الفن والعلم : ترجمة د٠ سلمان الواسطى ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٦ ٠

٢٧ - رشدى اسكندر كمال المـــلاخ : خمسون سنة من الفن ، دار المعارف ، القاهرة ، ٠١٩٦٢

٢٨ - رمسيس يونان : دراسات فى الفن ٠ الكاتب العربى ، القاهرة ، ٠١٩٧٩

٢٩ - رمسيس يونان : غاية الرسام العصرى ، جماعة الدعاية للفن ، ١٩٣٨.

٣٠ - رينيه ويليك : مفاهيم نقدية ، ترجمة د. محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٧ .

٣١ - زكريا ابراهيم (دكتور) : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

٣٢ - زكريا ابراهيم (دكتور) : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، ١٩٦٨ .

٣٣ - زكى نجيب (دكتور) : فى فلسفة النقد ، دار الشروق ، بيروت ، ١٩٨٠ .

٣٤ - سارة نيو ماير : قصة الفن الحديث ، تعريب رمسيس يونان ، لجنة التأليف والترجمة ، والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٤ .

٣٥ - شارل لالو : مبادىء علم الجمال « الاستطيقا » ، ترجمة مصطفى ماهر ، مراجعة د. يوسف مراد ، دار احياء الكتب العربية ، القاهرة ، ١٩٥٩ .

٣٦ - طارق الشريف : الفن واللافن ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ، ١٩٨٣ .

٣٧ - عباس محمود العقاد: محمد عبده ، أعلام العرب ، مكتبة مصر ، (بدون تاريخ) .

٣٨ - عبد الرحمن بدوى : أفلاطون ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٩ .

٣٩ - عبد الرحمن بدوى : خريف الفكر اليونانى ، الطبعة الخامسة ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٩ .

٤٠ – عبد الرحمن بدرى : ربيع الفكر اليونانى ، الطبعة الخامسة ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٩ .

٤١ – عبدالرؤوف برجاوى : فصول فى علم الجمال ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨١ .

٤٢ – عبدالكريم عبد الله : فنون الإنسان القديم ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٧٣ .

٤٣ – عبـــود عطية : جولة فى عالم الفن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٥ .

٤٤ – عزالدين اسماعيل (دكتور) : الفن والإنسان ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٤ .

٤٥ – على شلق (دكتور) : الفن والجمال ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٨٢ .

٤٦ – كاجـــان : الفن والاستقبال الفنى ، ترجمة عدنان مدانات ، دار إبن خلدون ، الطبعة الأولى ، بيروت ، ١٩٨٢ .

٤٧ – كريستيان ديروش : الفن المصرى القديم ، ترجمة محمود خليل النحاس ، واحمد رضا ، مؤسسة سجل العرب ، مصر ، ١٩٦٦ .

٤٨ – ليكال يولدا شيف : قضايا البحث الفلسفية فى الفن ، ترجمة زياد الملا ، دار المسيرة ، بيروت ، ١٩٨٤ .

٤٩ - مجاهدعبدالمنعم مجاهد : علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة ، عالم الكتب، بيروت ، ١٩٨٦.

٥٠ - مجمع اللغة العربيـــة : المعجم الفلسفى ، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة ، ١٩٧٩ .

٥١ - محمد عزت مصطفــى : ثورة الفن التشكيلى (بدون ناشر وتاريخ نشر) .

٥٢ - محمدعلى أبوريان (دكتور) : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار الجامعات المصرية ، الاسكندرية ، ١٩٧٧ .

٥٣ - محمـــد مندور (دكتور) : فى الأدب والنقد ، لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ، ١٩٤٩.

٥٤ - محمودالبسيونى (دكتور) : الفن فى القرن العشرين ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٣ .

٥٥ - نصرت عبدالرحمن (دكتور) : فى النقد الحديث ، دراسة فى مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية ، مكتبة الأقصى ، عمان، ١٩٧٩ .

٥٦ - هربـــرت ريـــــد : الفن اليوم ، مدخل إلى نظرية التصوير والنحت المعاصرين ، ترجمة محمد فتحى وجرجس عبده ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨١ .

٥٧ - هربرت ريــــــد : حاضر الفن ، ترجمة سمير على ، دار الشئون الثقافية بغداد ، ١٩٨٦ .

٥٨ - هربرت ريــــــد : معنى الفن ، ترجمة سامى خشبة ، دار الكاتب العربى القاهرة ، ١٩٦٨ .

٥٩ - هنرى لوفافـــــر : علم الجمال ، ترجمة محمد عيتانى ، دار الحداثة ، بيروت (بدون تاريخ) .

٦٠ - هيجـــــــل : فن النحت ، ترجمة جورج طرابيشى ، دار الطليعة ، الطبعة الأولى ، بيروت ، ١٩٨٠ .

٦١ - والاس فاولـــى : عصر السريالية ، ترجمة خالدة سعيد ، دار العودة بيروت ، ١٩٨١ .

٦٢ - ويليام.ك.ويمزات كلينث بروكـيـس : النقد الأدبى ، الجزء الثالث ، تاريخ موجز : النقد الرومانسي ، ترجمة د. حسام الخطيب ومحى الدين صبحى ، مطبعة جامعة دمشق ، ١٩٧٦.

٦١ - ويليام . ك . ويمزات كلينث بروكـيـس : النقد الأدبى ، الجزء الرابع ، تاريخ موجز النقد الحديث ، ترجمة د. حسام الخطيب ، محى الدين صبحى ، مطبعة جامعة دمشق ، ١٩٧٦.

المراجع الاجنبية

1- Alpatov, M. : Composition in painting. Moscow. 1964.

2- Arnheim, Rudolf : Art and visual perception, University of California Press, 1954.

3- Bandia, H.G. and Others : The art of the stone age, London, 1961.

4- Bell, Clive : Art, Chatto and Windus, London, 1947.

5- Bosanquet, B. : History of Aesthetics, Meridian Library, N.Y., 1957.

6- Braidwood, R.J. Prehistoric Men, Seventh edition, London, 1967.

7- Burke, E. : A philosophical enquiry into the origin of the sublime and beautiful, Columbia University Press, 1958.

8- Cornell, Sara : Art, A history of changing style, Phaidon. Oxford, 1983.

9- Daval, Luc-Jean ; Modern Art The decisive years 1884-1914. Skira. Switzerland, 1979.

10- Freud, S. : A general into the psycho-analysis, Liveright, N.Y., 1966.

11- Fuller, Peter ; Art and Psychoanalysis, The Hograrth Press London, 1980.

12- Goldwater, Robert : Symbolism. Allenlane Penguin Books Ltd., London, 1979.

13- Hogarth, W. : the Analysis of Beauty, Oxford University Press, london, 1955.

14- Horst, Delacroix & Tansey, Richard ; Gardneres, Art through the ages, 8 edition company, N.Y. 1970.

15- Kotova, A. : Criteia of composition, Iskostva, Moscow.

16- Lieven, Alexander : The Musée Picasso, Paris, (Translated from the French) Thames & Hudson, Ltd, London, 1986.

17- Milner, Marion : On not being able to paint, Heinemann Educational, London 1950.

18- Mondrian, Piet ; On Modern Art, Faber & Faber, London, 1966

19- Mondrian, Piet : Plastic and pure plastic art, Wittenborn, N.Y. 1945.

20- Murray, Linda : Michelangelo Thames & Hudson Ltd., London, 1980.

21- Osborne, H. : Aesthetics and criticism, Routledge & Kegan Paul, 1955.

22- Prall, D.W. : Aesthetic Judgement, Growell, N.Y.,, 1929.

23- Read, Herbert : The forms of things unknown, Faber & Faber, London, 1960.

24- Read, Herbert : The Philosophy of Modern Art. Faber & Faber, london, 1961.

25- Rickey, George : Constructivism, Stodio Vista, london, 1968.

26- Santayana, George : The sense of beaty, scribners, N.Y., 1936.

27- Sieveking, Ann. : The cave artists, Thames & Hudson, London, 1979.

28- Spacks, Paticia Meyer : The Poetry of Vision, Five Eighteen Century Poets, Harvard University Press, 1967.

29- Spies, Werner : Josef Albers, Stodio Vista, london, 1971.

30- Steinberg Leo : Other criteria, Oxford University Press, London, 1979.

31- Vaughan, William : Romantic Art, Thames & Hudson, Ltd, London, 1978.



رقم الايداع بدار الكتب	١٩٩١ / ٥٦٩٩
الترقيم الدولى	I.S.B.N. 977-00-1835-3